GEORGE POPA

Spatiul poetic eminescian

EDITURA JUNIMEA ^ **Ics$i * 1982**

/

Laudă formei,
poeme *ed. Tineretului, 1969*
Semnificaţiile spaţiului în pictură *ed. Meridiane, 1973*
Rod in, eseu
ed. Meridiane, 1976
Omar Khayyam – Catrene, traducere
ed. Tineretului, 1969 (ediţia I) ed. Univers, 1980 (ediţia II)
Constelaţia Hyperion, poeme *ed. Junimea, 1980*

DE ACEEA, AUTOR

„A geniului imperiu şi gîndirea lui – anume ; A sufletului spaţiu e însuşi el."

(Povestea magului călător în stele)

Cuvînt înainte

Cartea de faţă îşi propune să surprindă fina genează şi desfăşurarea *fenomenologică a spaţialităţii din poezia eminesciană, fenomenologie considerată de noi drept un proces constituind structura dintîi, matricială a acestei poezii.*

De ce tocmai spaţialitatea ?

Precum am arătat îndelung într-o lucrare anterioară 1, - pe *care am gîndit-o nu ca pe o monografie restrictivă, dedicată doar criticii de artă, ci ca* o încercare *de filozofie a culturii văzută drept un reflex al conceptiilor despre spaţiu în decursul timpului, — şi aşa cum vom vedea şi în preliminariile acestui studiu, - spaţiul alcătuieşte mediul ontologic definitoriu pentru om.*

In adevăr, dacă omul încearcă să transceandă, - cel puţin în imaginaţia poetică şi filozofică, — timpul şi să considere posibile extratemporalitatea, atemporalitatea, şi dacă fiecăruia dintre noi i se pare a intui că unele secvenţe ale duratei noastre sufleteşti, prin intensitatea lor, se pot preface în secvenţe ale veşniciei, în schimb, transcenderea spaţialităţii rămîne neîndoielnic o utopie speculativă : pentru condiţia, pentru ordinea umană ieşirea din spaţiu, - mai precis, — din orice formulă spaţială, — echivalează cu ieşirea din existenţialitate.

Aplicat prin structura de elecţie a geniului asupra esenţialităţii condiţiei omeneşti şi modelat spiritual în albia unei culturi în care spaţiul reprezintă o dimensiune cvasiafectivâ, sufletească, a omului acestui *ţinut privilegiat, apare foarte firesc faptul că Emines- cu şi-a arhitecturat universul poetic pe categoria spaţialităţii.*

Dar, bineînţeles, o spaţialitate de o anumită nuanţă şi mai cu seamă urmînd o anumită devenire, o anu-

---

1 Semnificaţiile spaţiului in pictură, ed. Meridiane, 1973,

mită fenomenologie. Fenomenologie particulară răsfrîngînd prin urmare viziunea structurală a unui geniu şi a unei etnicităţi - şi în a cărei plămadă va intra de asemenea acea treaptă din istoria spiritului, pe care raportul eu-univers se deplasează decisiv în favoarea omului : considerîndu-se entitate ontică centrală a lumii, acesta va converti orizontul din afară în spaţii ale sufletului.

Ni s-a părut că identificind fenomenologia şi filozofia originală a spaţiului din poezia eminesciană, am aflat o perspectivă care îngăduie una din cele mai largi deschideri pentru accesul *în universul creatorului* Luceafărului.

*Izvodirea unui spaţiu fizic care duce mereu în noi înşine, în propria-ne zare din adînc, — iată marea faptă eminesciană. Cu fiecare poem, Eminescu ne urzeşte lăuntric din nou şi ne centrează sufletul ca pe un sîmbure iniţial de oricînd posibilă n*eogenezǎ ; *neogeneză care poartă în nemărginire şi în negrăit.*

Puţine creaţii oferă atîta libertate spiritului ca poezia eminesciană. In acest sens, revenirea iterativă la universul poetului constituie una din marile şanse ale culturii noastre.

GEORGE POPA

Iaşi, iulie 1982

I. PRELIMINARII

A, Spaţiul în istoria spiritului

Istoria spiritului omenesc reprezintă istoria concepţiilor privind raportul, – ontologic şi axiologic, – dintre om şi cosmos, dintre eu şi restul lumii. Aceste concepţii se reflectă în mod precumpănitor în viziunile asupra spaţiului, mai precis asupra modelelor de comunicare, de relaţie dintre spaţiul din afară şi spaţiul sufletesc, într-un anumit moment al istoriei spiritului, într-un anumit climat al sensibilităţii umane, - de fiecare dată încercîndu-se o redefinire în limbaj de spaţiu a raporturilor om-univers.

Aşa cum arătam într-o altă lucrare, „spaţiul constituie tiparul primordial, cel mai structural şi mai esenţial al gîndirii umane". Pentru că el este instrumentul şi cîmpul de desfăşurare cel mai nemijlocit al experienţei noastre – materiale, sufleteşti, spirituale, „în termeni spaţiali organizăm realitatea care ne înconjoară, cu ajutorul spaţiului are loc comunicarea cu universul, prin intermediul său se operează integrarea noastră în lume ; *structura şi întinderea sa reflectă experienţa noastră cosmică" 2.*

Precum am relevat în lucrarea citată, istoria raportului dintre eu şi universul exterior a trecut, schematic, prin trei faze :

– faza de *monism divin,* – prerenascentistă, – în care omul se consideră un fragment infim al nemărginirii divine ;

2 G. Popa, op. *cit.,* p. 7.

— *concepţia dualistă,* care este inaugurată de Renaştere şi care durează pînă în secolul XIX : omul se disociază de lumea din afară şi se constituie în entitate izolată care încearcă să domine realitatea, spaţiul din jur ;

— epoca modernă, care se întoarce la monism, dar nu la monismul divin, ci la *monismul* prometeic, *uman* : preschimbarea lumii, după cuvîntul lui Rilke, „infinit în noi înşine", convertirea spaţiilor exterioare în spaţii sufleteşti, eul devenind centrul ontologic al lumii. în cele ce urmează ne vom opri pe scurt asupra celor trei momente.

★

7. într-o lungă perioadă a istoriei, şi anume perioada mitică şi religioasă, a prevalat o concepţie monistă în sensul că omul era considerat dependentul unor forţe cosmice dominante din afară, starea de dependenţă fiind concepută ca ţinînd - fie de faptul că omul reprezintă o fărînnâ dintr-un întreg panteistic, fie un produs de al doilea ordin, găsindu-se în raport de inferioritate, - existenţială şi valorică - faţă de fiinţa divină. Un spaţiu psihic omenesc propriu, individual, nu era de conceput ; spaţiul sufletesc al insului uman era suma interferenţelor diverselor credinţe, prejudecăţi şi temeri de natură religioasă şi mitică.

Dacă în unele religii evoluate panteismul era benefic, generos şi reintegrarea secvenţei omeneşti în totalitatea divină avea loc în mod firesc prin consubstanţialitate *(Ta twam asi ~ „aceasta eşti tu"),* în majoritatea religiilor zeii, mai mult sau mai puţin „abs- conşi", erau zei ai ameninţării şi răzbunării care pulverizau orice contur de individualitate umană. Conturul şi demnitatea eului erau conferite de autoservirea faţă de spaţiul divin.

Nu exista prin urmare o individualitate spirituală umană. Spaţiul psihic al fiinţei omeneşti, cu toate ferestrele deschise, se afla la discreţia intemperiilor venite din cele patru vînturi ale misterului ostil din afară.

Dar, cu ajutorul ritmului, - dans şi muzică, - omul încearcă să cucerească spaţiul şi prin aceasta să facă posibilă inserţia sa în univers şi să-şi organizeze un orizont sufletesc, – să-şi asigure un statut de stabilitate existenţială.

Cit despre muzică, aceasta – prin caracterul ei de desfăşurare temporală şi deci de tensiune continuă, infinită, precum şi prin calitatea de naştere perpetuă, a constituit de la

început cea mai generoasă posibilitate de care a dispus omul pentru a-şi cîştiga, pe de o parte o nemărginire lăuntrică în stare să compenseze într-o măsură – dimensional şi axiologic – spaţiul din afară, iar pe de altă parte să satisfacă, prin calitatea naşterii perpetui (fiecare notă născînd din moartea celei precedente), sentimentul duratei indefinite, eterne.

Muzica a constituit întotdeauna un mijloc de afirmare a entităţii umane chiar în condiţiile celei mai severe subordonări religioase. Pentru că în ultimă instanţă muzica transformă lumea în spaţii de suflet şi apoi substituie universul din afară cu această inte- rioritate nesfîrşită, mereu în dilatare.

Epopeea domină ca gen literar în perioada pre-renascentistă. Domină istoria aventurii faptice a omului în lumea exterioară, ca mijloc de afirmare a insului uman ; triumful epopeic echivalează cu un triumf ontologic. în acelaşi timp „eroul" era alesul zeilor ; el făcea legătura între oameni şi divinitate.

Fisuri existau desigur şi în epoca deistă. Teatrul lui Eschil este o confruntare dintre om şi divinitate, culminînd cu Prometeu, revoltatul şi triumfătorul asupra zeilor. Dar spaţiul spiritual era oricum aservit celui mitic şi religios, direcţia vectorilor de comunicare în

tre eu şi univers rămîne centrifugă, dinăuntru în afară, ceea ce însemna o permanentă, nu numai desmăr- ginire, ci deconturare, destructurare a entităţii umane.

2. in epoca dualistă, iniţiată de Renaştere, sensul curentului spaţiu lăuntric-spaţiu din afară se inverseazăă. Scoaterea lumii din penumbra misterului mitic şi cognitiv cu ajutorul ştiinţei, care începe să se dezvolte, duce la constituirea a două lumi diferite : cea externă, devenită din izosubstanţială fiinţei umane, străină, astfel că nu mai este placată pe suflet, ci plasată în afară pe ce!e trei dimensiuni albertiene, — iar pe de aită parte, eul uman, devenit entitate izolată care îşi arogă drepturi şi puteri de a explora, anexa şi fructifica în scop utilitar universul material, în timp ce divinitatea este scoasă din acest univers şi suită într-un transcendent ipotetic (nicicînd anulabil).

Valorificarea hedonistă a exteriorităţii înconjurătoare va culmina cu *Decameronul* şi scenele lascive din tablourile lui Tiţian. Spaţiul din afară devine fizic pînă la infinit, spaţiul metafizic fiind expulzat în imaginar. Orgoliul uman a dezintegrat vechea integralitate cosmică. Apare evidentă disjuncţia dualistă : eul şi restul. Iar restul nu mai rămîne inaccesibil, ci este tot mai mult captat în măsuri definite, în concepte inteligibile, controlabile de către intelect. Universul tinde să devină o construcţie integral raţională. Omul Renaşterii este stăpînul unui univers cubic, un spaţiu fix conceput ca un receptacol locuibil, anexabil, disponibil cunoaşterii teoretice şi pragmatice.

Dar pentru a rămîne fix, pentru a se putea supune măsurătorilor exacte ale raţiunii, spaţiul fizic exterior va fi golit de tensiuni spirituale, de cutremure sufleteşti care să-i amenin ţe stabilitatea şi controlabili- tatea. Din cîmp electric mereu în încordare şi seismică, iscate de întîlnirea mistică dintre sufletul timorat şi divinitate, universul, spaţiul lumii materiale, devine adevăr omenesc, retinian, populat exclusiv de nenumăratele întîmplări ale realităţii concrete. Omul nu se mai consideră emanaţie de-al doilea grad a divinităţii, ci o fiinţă materială care-şi aparţine şi se bucură epicureic de natura sa carnală, bucurie care înlocuieşte marele sentiment al lumii din epoca precedentă.

Marile introspecţii, crearea de spaţii proprii eului intim dispar sau sînt anemice şi disparate. Schimbul de spaţii între

sufletul uman şi lumea din jur are loc acum din afară spre suflet : un suflet care-şi hrăneşte însă preferenţial senzorialul, plăcerea horaţiană.

Această anulare a coincidenţei dintre om şi cosmos, ruptura dintre univers şi eu nu putea însă dura indefinit. Nici toţi artiştii Renaşterii nu au acceptat raporturile pur raţionale şi/sau hedoniste cu lumea din afară, scăderea temperaturii spirituale faţă de cosmos pînă la detaşarea rece şi reducerea acestuia la obiect de disecţie ştiinţifică şi fructificare utilitaristă, cu suspendarea curentului de comuniune cu universul. Dimpotrivă, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Vermeer, El Greco au plăsmuit spaţii picturale în care lumea din jur este interiorizată şi transmutată în orizonturi ale inimii şi spiritului.

3. Secolul XIX aduce o schimbare radicală a sensibilităţii umane, o cotitură în istoria spiritului, în raporturile dintre om şi univers, şi anume : analog operei celor patru pictori citaţi mai sus, are loc convertirea lumii externe, materiale în valori sufleteşti, în spaţii lăuntrice, *spaţii aparţinînd omului,* ca entitate centrală a universului. Baudelaire, Rimbaud, Wagner şi mai ales impresionismul, urmat de întreaga pictură modernă, au marcat această mutaţie în cultura europeană.

I-a revenit lui Eminescu să încarneze, după părerea noastră, *cel mai strălucit,* noul *tip de relaţie om-cosmos, în poezie. Omul se reintegrează cu universul, dar cu un altfel de univers, în care realitatea este revalorizată sau reinventată conform unei inferiorităţi care se vrea cit mai specific umană, mai personală, mai coincidentă cu eul creator 3.*

Dar pentru ca spaţiul fizic să fie preschimbat în zări sufleteşti, trebuia ca spaţiul material plăsmuit de artă să se bucure de anumite calităţi. Aceste calităţi erau mai uşor de aflat în domeniul picturii, artă a spaţiului prin excelenţă. Şi fiind artă a spaţiului, picturii îi revine privilegiul de a reflecta cel mai adecvat concepţia unei epoci asupra lumii şi asupra raportului dintre om şi univers.

Evident, în literatură concretizarea spaţială este mai dificilă.

---

3 O strălucită confirmare a acestei viziuni eminesciene o aduce C. Noica. Distinsul gînditor ne informează că în caietul manuscris 2 275 B, la fila 37, Eminescu, răspunzînd la întrebarea ce este *coadaptaţia,* scrie : „Mediul considerat parte din mine". Deci, aşa cum interpretează C. Noica, transformarea mediului exterior în mediu interior *(Cronica,* nr. 24, 15 iunie 1979).

Or, Eminescu a găsit *formula ideală de spaţiu fizic,* – creat de cuvinte –, *convertibil in orizonturi sufleteşti.* înţelegerea naturii spaţiului fizic şi psihic din poemele eminesciene va fi însă hotărîtor înlesnită pe de o parte de analogia cu spaţiul pictural modern, ambele spaţii avînd aceeaşi motivare, reflectînd unui şi acelaşi moment spiritual din istoria culturii ; – iar pe de altă parte, de relevarea particularităţilor sentimentului spaţiului la români. In capitolele următoare vom aborda aceste două probleme.

B. Spaţiul pictural modern şi poezia iui Eminescu

Spaţiul în pictura modernă, spre deosebire de cel tradiţional, care era preponderent fizic, este un spaţiu sufletesc. El nu mai constituie acel simplu receptacol

care găzduieşte lumea din afară cu obiectele sale colorate mai mult sau mai puţin afectiv, ca vechiul spaţiu tridimensional, ci o proiectare spre exterior a întîmplârilor inimii şi spiritului, - culorile, liniile, obiectele fiind utilizate drept vocabular de exprimare.

Fn acest scop, spaţiul modern nu este stabil, imuabil. Fiind orizont al sufletului, el este *construit din tensiuni, se află în continuă mişcare* ; este deci ipotetic, virtual, disponibil pentru variate metamorfoze, în funcţie de starea psihică a contemplatorului ; acesta, cu ajutorul elementelor plastice oferite, conduce evoluţia spaţiului pictural propus către modele şi structuri capabile să se muleze pe starea sa lăuntrică.

Renunţînd deci să exploreze cît mai coincident realitatea din jur, eul foloseşte datele senzoriale pentru a plăsmui un spaţiu al individualităţii, al unicităţii sale ca focar ontic central. Direcţiile de energie care compun tabloul, aflate în permanentă încordare, descriu zări încărcate de nelinişte, de întrebări, de paroxisme, de indeterminabil, de inefabil ; devin silabe ale unei desfăşurări sufleteşti.

Un asemenea spaţiu pur psihic, pur tensional, mereu modificabil, este cel creat de muzică. Materialitatea sunetului se transformă nemijlocit în desfăşurare sufletească, în spaţiu expansional interior. Ni se pare că acesta este şi motivul pentru care, dintre arte, muzica dispune de cel mai ridicat coeficient de co- municabilitate şi impresionabilitate. Vom vedea în cele ce urmează că Eminescu foloseşte drept mediu de transformare a spaţiului fizic în spaţiu psihic de cele mai multe ori muzica.

Astfel, structura spaţială din pictura modernă ne-a făcut să înţelegem mai bine un fapt fundamental : dintre condiţiile receptării artistice, două sînt esenţiale, legate inseparabil una de alta : -- '.• .'s /■-. • '■ , \

- specialitatea, adică putinţa operei respective de a ne primi, de a oferi un orizont locuibil de către suflet ;

— iar în al doilea rînd, prin *calităţile tensionale* ale spaţiului fizic, *convertibilitatea psihică a spaţiului material extern,* transformarea sa în spaţiu tensional interior.

Ambele spaţii, – extern şi lăuntric, – sînt funcţie de timp, tensiunea presupunînd desfăşurare pe dimensiunea duratei :

sînt *spaţii în devenire.* Prin urmare, nu spaţiul geometric, mecanic, abstractizat, ci spaţiul cel *viu,* aflat în permanentă dinamică şi prefacere, – în desmărginire.

⋆

Este de observat că, dacă un poem sau tabisu nu sînt capabile să găzduiască pe contemplator sau cititor, dacă acesta nu află un spaţiu în care să respire, contemplatorul rămîne în afara poemului sau picturii respective, opera îi rămîne exterioară. Pe de altă parte, chiar dacă există, deseori spaţiul fizic nu este trans- formabil în spaţiu sufletesc. Opera respectivă circumscrie un spaţiu fizic, este definită şi starea sufletească, dar legătura dintre cele două orizonturi este doar asociativă, sau cel mult metaforică, - intenţională şi nu osmotică. Receptarea tabloului sau poemului rămîne amputată, nu-şi atinge plinătatea.

În poezia lui Eminescu spaţiul fizic păstrează uneori modelul geometric, euclidian, avînd coordonate fixe, bine precizate. Reprezentativ în acest sens este spaţiul descris în prima parte a *Scrisorii a IV-a.* Aici toate liniile sînt liniştite, definitive, lipsite de vreo ameninţare de a-şi modifica arhitectura sub acţiunea unor solicitări cu care ar intra în relaţie de intertrans- formare. Este un simplu decor scenografic, desigur foarte potrivit atmosferei romantice a momentului afectiv. Ne aflăm într-un tablou clarobscur care aminteşte de Prud'hon şi care păstrează structura spaţiului renascentist :

„Stă castelul singuratic, oglindindu-se in lacuri,
Iar in fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri ;
(..... ;
Prin ferestrele arcate, după geamuri, tremur numa Lungi
perdele încreţite, care scinteie ca bruma.
Luna tremură pe codri, se aprinde, se măreşte,
Muşchi de stincă, virf de arbori, ea pe ceruri zugrăveşte".

Dar cele mai multe poezii ale lui Eminescu, – in mod covîrşitor cele publicate în cursul vieţii (dar foarte multe şi dintre postume), dezvoltă spaţii fizice care, departe de a fi imuabile, scene fixe servind drept fundal momentului sufletesc,

– reprezintă graiul prin care indefinisabilul psihic se exteriorizează : linii fluente, curenţi de fior, grupuri de vibraţii ale structurilor externe coregrafiază neliniştitele seisme lăuntrice. Corespondenţa dintre spaţiul fizic şi cel sufletesc este astfel organică şi, în consecinţă, convertibilitatea firească.

In afară de locuibilitatea de către suflet a spaţiului dezvoltat de poemul eminescian, în afară de trans- formabilitatea sa în spaţiu psihic, lucru care - precum vom vedea – are loc nu numai prin caracterul mobil, tensional, al liniilor spaţiale, dar mai ales prin caracterul lor muzical, o a treia caracteristică esenţială a spaţiului din poezia lui Eminescu este *expansiunea nelimitată.* In poezia lui Eminescu nu devenim niciodată prizonieri. Toate actele poetice, toate spaţiile sînt *deschise :* către nemărginire, către inefabil ; disponibilitatea este absolută.

Astfel, saturat intens de fior cosmic, spaţiul poetic eminescian constituie exemplul cel mai pur de orizont prin excelenţă al emoţiei intelectuale, al acelei

emoţii iscată de mişcarea spiritului pe orbitele sensurilor mari ale lumii şi ale existenţei : emoţia hype- rionică.

★

După ce – în capitolul următor – vom încerca să identificăm originea spaţiului poetic eminescian în concepţia particulară a românului despre spaţiu, în a doua parte a lucrării vom urmări, în diverse poezii, amintitele caracteristici, amintitele trepte ale spaţiului eminescian : fenomenologia transformării spaţiului mobil, vibrant, tensiona! extern în spaţiu lăuntric, sufletesc, având deschidere necuprinsă, disponibilitate neîngrădită de creştere, de dilatare.

C. Sentimentul spaţiului la români

„O, rămîi, rămîi la mine,
Te iubesc atît de mult,
Ale tale doruri toate Numai
eu ştiu să le-ascult".

Sentimentul spaţiului îmbracă un aspect particular la români.

Este bine ştiut că acest fapt are în primul rînd *raţiuni istorice profunde,* vitale : comuniunea milenară a locuitorilor acestor meleaguri cu natura, şi anume, cu o natură benefică, salvatoare.

Constantă spirituală a etosului nostru, acest sentiment al spaţiului nu reprezintă însă simpla vocaţie a unei exteriorităţi anexată sufleteşte pentru generozitatea sa istorică sau pentru pitorescul de o rară armonie. Este vorba de un fenomen mult mai adînc şi mai semnificativ, – de un fenomen organic, cu dublă implicaţie.

1. Pe de o parte, spaţiul a devenit pentru român o componentă structurală a vieţii sale, un element indisolubil al *condiţiei sale de a fi.* Bineînţeles însă, *nu* orice spaţiu, ci spaţiul acesta românesc, – primi- tor, îmbietor, cald, chemător la intimizare prin relieful şi coloritul său, prin vibraţia şi irizările sale particulare, prin profunzimea ocrotitoare a cerului său, prin

lipsa de asprime şi sălbăticie, prin absenţa oricărui aspect anxiogen ; acest spaţiu blînd, unduios, spaţiul plaiului edenic surprins pe pelicula sufletului pentru veşnicie de creatorul *Mioriţei* („Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai"), spaţiul codrilor proteguitori înfrăţiţi cu viaţa, suferinţa şi supravieţuirea în istorie a românului („Şi să ştii, iubite frate, / Că nu-s codru, ci cetate", se spune într-o poezie populară). Natura noastră nu este o stihie care generează spaimă, ci o imensă fiinţă binefăcătoare care apropie şi odihneşte, protejează şi este perpetuu izvor de viaţă. Refrenul „foaie verde", subliniat de Lucian Blaga, nu este semnătura milenară a organicei osmoze sufleteşti dintre român şi peisajul său într-un monism ontic *sui generis* ?

in felul acesta, *prin experienţa afectivă şi intimi-* zantă de secole, natura, spaţiul, au devenit pentru român *consubstanţiale fiinţării sale,* sentimentul spaţiului, al naturii fiind tot atît de organic ca şi sentimentul vieţii, a! faptului de a fi. Altfel spus, *sentimentul naturii, al spaţiului, se confundă pentru român cu sentimentul existenţialităţii.*

Este necesar să reliefăm următorul fapt : să nu ni se pară că sentimentul spaţiului este un lucru firesc, un loc comun oricărui om şi oricărui popor ; aşa cum a demonstrat Spengler, acest sentiment lipsea, de pildă, aproape complet vechilor elini. 4 Pe de altă parte, nu rareori, în diferite creaţii ale culturii popoarelor, natura apare ostilă sau chiar terifiantă. Nouă ne lipseşte teama cosmică, fiind înlocuită cu comuniunea cosmică de origine mioritică, de origine tra- co-getică.

2. In al doilea rînd, datorită acestui contact vital, existenţial, cu natura înconjurătoare, datorită caracterului prietenos al peisajului nostru şi al îndelungatului schimb afectiv, natura, spaţiul fizic au suferit pentru român un proces de *transsubstanţializare psihică, s-au* schimbat în orizont al sufletului. Au devenit dimensiune afectivă, au căpătat natură şi structură sufletească, funcţie de categorie spirituală.

4 Oswald Spengler, *Le declin de l'Occident,* voi. I, p. 173, trad. M. Tazerout, Paris, 1948.

3. Dar în afară de caracterul intimizant, afectuos al priveliştilor noastre şi în afară de caracterul benefic, - alt factor care a contribuit la mutaţia sufletească a naturii, a spaţiului înconjurător la români, îl constituie ***alcătuirea armonioasă a*** acestui peisaj, caracter intens sesizabil, - ca şi caracterul tandru, prietenos, – ori de cîte ori te întorci din străinătate. Armonios în sensul că, aşa cum rar vezi pe alte meleaguri, elementele peisajului românesc, în primul rînd în regiunile deluroase şi submontane, sînt – oriunde îţi roteşti privirile – aşezate echilibrat, ca într-un tablou, de parcă ar fi fost rînduite de un artist dotat cu un rafinat simţ al echilibrului valorilor picturale. Această armonizare naturală este amplificată de luminozitatea şi picturalitatea coloritului priveliştilor noastre, nuanţele de verde ale pămîntului şi cele de albastru ale cerului fiind de o frumuseţe şi de o varietate uimitoare, cu un potenţial de încărcătură psihică ce comunică un sentiment de linişte adîncă, de înseninare, de armonie interioară, de elevată beatitudine.

Intîrziind îndelung în contemplare, în „a privi pînă vezi", după cuvîntul lui Brâncuşi, ţi se pare, cel pu

ţin în unele ţinuturi, dar mai cu seamă cel al Vran- cei, că aici între pămînt şi cer pluteşte duhul armoniei cosmice, duhul frumosului absolut. De aici starea superioară pe care o încerci, a maximei saturări a sentimentului estetic, a sentimentului numărului de aur, a echilibrului fără eroare : echilibrul formelor între ele, între pilcurile împădurite şi „gurile de rai", între suflet şi peisaj, între spirit şi univers. înţelegi de ce aici comuniunea universală, - prin sentimentul armoniei şi al poeticului, — este mai firească decît oriunde. într-una din variantele *Mioriţei* din regiunea Vrancei se spune că baciul moldovan s-a însurat cu „Umbra codrului / şi-a pămîntului". Magnifică imagine concentrînd şi contopind deolaltă sufletul omului, sufletul lucrurilor, sufletul lumii.

Iată cum, în acel climat inefabil vrîncean, în acel văzduh al osmozei transfigurate cu totalitatea universului, geneza *Mioriţei* apare mai mult decît firească, — necesară : o iminenţă de fiecare ceas.

★

Or, armonia este o trebuinţă organică a sufletului şi spiritului omenesc. Este condiţia existenţei lor. Astfel, ea constituie un *tipar al spiritului cu ajutorul căruia receptăm valoric natura şi arta.* Este nevoie să mai demonstrăm necesitatea noastră organică pentru ritm şi armonie, amintind tirania complementarităţii culorilor sau formula neînduplecată a triplului acord fundamental în muzică, alcătuit întotdeauna din tonică, terţă sau mediantă şi cvintă sau dominantă ? Vom reveni într-unul din capitole asupra semnificaţiei existenţial-umane a ritmului şi armoniei.

Subliniem că sentimentul spaţiului nu-l înţelegem aici în sens spenglerian şi blagian, adică o determinantă stilistică, o matrice modelatoare a culturii unui popor. Ci, repetăm, *spaţiul fuzionat intim, indisociabil cu sentimentul onticităţii* şi devenit astfel zarişte lăuntrică în care lumea externă suferă în "mod' obligato-

riu un transfer, o convertire particular românească, ale cărei atribute sînt armonia, muzicalitatea, starea inefabilă.

In adevăr, nu este vorba de sentimentul unui spaţiu închis,

potrivit doar pentru locuibilitate, pentru calitatea de sălaş sau de refugiu ocrotitor. Dimpotrivă.

Prin caracterul său „muzical", datorit ritmicităţii de o mare bogăţie a reliefului foarte variat, datorit blindeţei ondulărilor, datorit luminozităţii particulare şi modulărilor coloristice menţionate mai sus şi mai cu seamă datorit sentimentului armoniei universale pe care-l degajă spaţiul natural românesc, – acesta

- pe de o parte, comunică sentimentul nemărginirii, al dilatării, al expansiunii perpetui, tocmai prin caracterul său melodic ;

— pe de altă parte, prin aceleaşi virtuţi de cîntare şi comuniune afectivă milenar experimentate, trăite, *spaţiul românesc s-a transformat într-un spaţiu bivalent – fizic şi psihic,* în acelaşi timp şi în aceeaşi măsură, *indistinct.*

Or, deschiderea infinită şi potenţialul muzical al peisajului, al spaţiului românesc a înlesnit naşterea acelei stări de negrăit, specific românească, - starea de dor. Spaţiul fizic şi sufletesc românesc este *spaţiul dorului.*

Spaţiu! dorului

Ca orice stare complexă, starea de dor este dificil de definit. Dovadă numeroasele interpretări pe care le-a suportat de la semnificaţie pur erotico-fizio- logică şi chiar freudiană, pînă la elevate înţelesuri metafizice.

Laitmotiv al liricii populare şi eminesciene, dorul este o *tensiune afectivă de o intensitate mergînd uneori pînă la senzaţie dureroasă, tensiune corespunzînd unei aspiraţii invincibile şi de neistovit în acelaşi timp, către o condiţie existenţială sine qua non, condiţie care reprezintă însă o stare indefinisabilă, inefabilă.*

Vom încerca să lămurim termenii acestei definiri.

a. Dorul este o stare de *tensiune :* el nu este nici înseninare apolinică, nici efervescenţă dionisiacă, deci nici o oprire contemplativă la o limită de beatitudine atinsă, o mişcare sfîrşită şi eternizată şi nici un paroxism al unei exaltări, o supremă frenezie, – ci este o încordare continuă, lent suitoare, asemenea unei melodii infinite ; deci nu o stare saturată sau satura- bilă, ci o sete de nepotolit, o stare de neistovit.

b. Este o stare afectivă, adică o *mişcare de iubire,* stare care nu angajează exclusiv intelectul sau exclusiv inima ori instinctualul erotic (G. Călinescu), ci totalitatea fiinţei umane, – fizică, psihică, intelectivă : o stare „muzicală" a unui om total, adică adînc trăită, pătimită de întreaga noastră alcătuire existenţială ; această pătimire poate atinge intensităţi de profundă sfîşiere lăuntrică.

c. Dorul este tensiunea unei năzuinţe : aspiraţie către atingerea unei plenitudini, a unei complementarităţi care să înfăptuiască o integralitate de ordin cosmic : unirea, contopirea afectivă, – deci prin iubire, – fie cu complementaritatea erotică (în sens fizic şi metafizic în acelaşi timp), fie cu rădăcinile, cu elementele originare, cu începuturile (pămîntul natal, mama), fie cu totalitatea lumii înţeleasă de român în sens mioritic, adică atît viaţa cît şi moartea, aceasta din urmă concepută ca o revalorizare a vieţii ia un mai înalt nivel ontic.

d. Şi totuşi, dorul nu este numai atît. Dorul nu este o stare care se epuizează ; el nu se istoveşte, nu ia sfîrşit : pentru că dorul este *năzuinţă către absolut,* spre o osmoză totală, - aspiraţie resimţită profund ca o necesitate a vieţii, ca o *condiţie a fiinţării.*

Or, comuniunea şi contopirea absolută prin iubire nu sînt cu putinţă. Din acest motiv, dorul devine o

mişcare tensională infinită către o stare care, nepu- tînd fi total împlinită (de pildă, contopirea cu universul este imposibilă, lumea fiind fără margini), nu poate fi epuizată prin cunoaştere şi apoi prin trăire.

Dorul rămîne deci o încordare patetică particulară : mereu deschisă, mereu disponibilă pentru că ţinta se depărtează mereu ; pe de altă parte, dat fiind că starea finală a unei contopiri *absolute* este interzisă, rămîne necunoscută, cu neputinţă de definit, – dorul este o stare indefinisabilă :

*„*Nu e *nimic şi totuşi e O sece*
care-l soarbe,
E un adine asemene Uitării celei
oarbe".

lată deci că în ultimă instanţă *dorul este sentimentul spaţiului indefinit* 5 – în permanentă fugă şi expansiune, neconturabil, de necuprins integral cognitiv, ci măsurabil doar prin uimire, năzuinţă, sfîşiere dureroasă, printr-o stare de melodie infinită a sufletului.

Dorul este nu numai deschidere afectivă nemărginită, impuls de retotalizare cosmică, dar - tocmai prin neistovirea sa, - el devine putere plăsmuitoare, creaţia constituind treptele acelei împliniri mereu năzuite, niciodată atinse în mod absolut ; energie izvoditoare inepuizabilă, putere iradiantă eternă, chiar dacă obiectul dorului a dispărut *(La steaua),* sau chiar dacă dorul s-a împlinit fizic *(Fât-Frumos din tei).*

Vom vedea şi din poezia lui Eminescu că setea de spaţiu a dorului istoveşte toate orizonturile imaginabile în ordine umană : spaţiul material şi cel sufletesc ; spaţiul real şi cel imaginar ; spaţiul visului şi al legendei ; spaţiul imanent şi spaţiul transcendent ;
spaţiul vieţii şi spaţiul morţii ; spaţiul văzut, nevăzut şi invizibil ; spaţiul creat, increat şi increabil. *„*Căci scris a fost ca viaţa ta / De doru-i să nu-ncapă" : această aserţiune eminesciană defineşte tocmai nesaţietatea spaţială absolută a dorului.

★

in lucrarea *Semnificaţiile spaţiului in pictură* arătam că

5 Că pentru Eminescu dorul este o stare indefinită, aflăm Incă din *înger de* pază ; „copilă cuprinsă de dor şi de taină".

spaţiul în viziunea românului se bucură de maximă deschidere care merge, între altele, pînă la *anexarea transcendentului* (lucru ce se vădeşte în frescele murale exterioare ale mănăstirilor din Bucovina), precum şi pînă la valorificarea existenţială a spaţiului morţii, fapt reflectat în balada *Mioriţei6.*

Astfel, sentimentul spaţiului, necesitate organică a interiorizării afective a marelui orizont al lumii pentru *maximum de respirabilitate şi libertate a spiritului,* tendinţa de intimizare a tot ce se află în afară, de epuizare a oricărei zări posibile, au mers atît de departe încît s-a trecut nu numai la spaţiul miticului şi magicului, ci atît la spaţiul ipotetic transmundan, cîi şi la spaţiul morţii, - dar, repetăm, valorificat mioritic, adică neoexistenţial.

Pentru ca, sub semnul afectivului, *monismul să fie integral,* nimic să nu rămînă subontic, ci totul să se transforme în *existenţialitate absolută.*

Revenind la frescele exterioare ale mănăstirilor bucovinene, această pictură constituie o modalitate particulară de comuniune universală, de înfăptuire a unui continuum între fizic şi metafizic, între realitate şi suprarealitate, între uman şi suprauman, între spaţiul vieţii şi al firii pe de o parte şi spaţiul imaginar al începuturilor, pe de altă parte *(Arborele lui lescu).*

în vederea unei cit mai largi integrări a condiţiei umane cu natura, cu spaţiul realităţii fizice, spaţiul* pictural al transcendentului este bidimensional, pentru ca acel spaţiu să nu se piardă în profunzimi inaccesibile pe cea de a treia dimensiune, ci să rămînă în imediata vecinătate a spaţiului zilnic uman. în acest fel, totul se înglobează într-o osmoză care se vrea indisolubilă : suflet, spaţiul nesfîrşit al firii, al cerului, al cosmosului fizic — văzut şi nevăzut, — precum şi sfera „transmundană". Este acel spirit *mioritic* de nuntire cu natura, cu codrii, cu bolta însorită sau înstelată, precum şi cu spaţiul „de dincolo", — al genezei şi al veşniciei.

Analog funcţiei de comunicare între spaţiul fizic imanent şi orizontul transcendent, împlinită de pictura murală exterioară

6 G. Popa, *Moarte şi transfigurare in Mioriţa, laşul literar,* nr. 11, 1967.

bucovineană, reamintim funcţia de comuniune şi de întîmpinare a naturii, a marelui spaţiu cosmic, înfăptuită de prispele şi pridvoarele caselor ţărăneşti, fapt asupra căruia a atras atenţia Lucian Blaga.

Dacă pridvoarele semnifică o înaintare, un gest făcut în întîmpinarea firii, prispele intrînd, retrase în conturul general al microuniversului casei (aceasta cu prevalenţă în satele moldovene) au menirea de a intimiza, de a face lăuntrică natura, cerul, văzduhul lumii. Prispa nu îndeplineşte un simplu rol funcţional, dimpotrivă, ea pare a răpi din spaţiul caseî. Dar, în realitate, această ştirbire este mijlocul de a crea o secantă cu spaţiul înconjurător. Interiorul casei se îmbogăţeşte cu orizontul din afară, cu nemărginirea pe care o face oaspete al lăcaşului uman, oaspete al încăperilor sufletului. Pentru că prispa este o aspiraţie şi o faptă a sufletului : chemată, primită, îmbrăţişată, – lumea din afară se preschimbă în spaţiu afectiv, alcătuit din uimire şi dor, din năzuinţa de respiraţie cosmică, de contopire universală.

Complexul Brâncuşi de la Tg. Jiu

Ansamblul sculptural de la Tg. Jiu se cuvine a fi amintit cu necesitate aici, dat fiind că el constituie o filozofie a spaţiului, şi anume o filozofie izvodită din sentimentul particular al românului privind spaţiul. Am discutat în altă parte sensurile acestui complex7 ; ne vom opri aici numai asupra unor aspecte esenţiale.

Complexul brâncuşian de la Tg. Jiu este conceput în context cosmic, adică în relaţie indisolubilă cu elementele spaţiului fizic din jur, din care se naşte, în care-şi petrece traiectoria existenţială şi din care iradiază apoi în necuprins : spaţiul genezei, spaţiul vieţii, spaţiul întoarcerii şi absorbirii în universal. Aceste trei cicluri rezumînd istoria condiţiei umane, sînt centrate pe axul brâncuşian, în care intră următoarele componente : apa Jiului, Masa *Tăcerii, Poarta Sărutului,* drumul perpendicular pe axa ansamblului sculptural, biserica, aflată şi ea în ax, *Coloana infinită.*

Brâncuşi porneşte la edificarea ansamblului său de ia un element primordial, inconsistent : ***apa.*** Şi plecînd de la această substanţă fluidă, incertă, care mereu se destramă şi care destramă, sculptorul purcede să cucereasca şi să construiască, pe de o parte ***spaţiul,*** - prin forme închegate, - şi pe de altă parte, *timpul* prin ritmuri, — într-un întreg întruchipînd desfăşurarea aventurii umane în lume.

Dacă la început a fost indefinitul, universul şi-a aflat formula de existenţă în delimitare, în finit, în conture. O curbă pleacă de undeva din necuprins, face secantă cu lumina, se arcuieşte şi cînd drumul ei s-a oprit, realul apare în conturul înscris. Şi pentru a nu se destrăma în infinit, finitul trebuie cit mai perfect organizat : aceasta este armonia, realizată la modul ideal de forma rotundă. Aşa s-a născut Masa *tăcerii,* masa începutului de lume, şi cele 12 scaune din jur : rotundul, conturul cel mai elementar şi cel mai perfect, prima formă a certitudinii.

Abia închegate, cele dintîi tipare circulare s-au plasat dintru început pe sensul destinului uman : s-au orînduit pe cele 12 zodii, pe cele 12 luni, pe cele 12 ore ale zilelor şi nopţilor umane. Dovadă că abia născută, prima formă existenţială intră în timpul omenesc, stă aspectul de clepsidră

7 G. Popa, *Complexul Brâncuşi de la Tg. liu, Cronica, nr. 38,* 23.IX.1977.

al scaunelor : timpul etern se va scurge către durata umană a devenirii, a schimbării.

O alee de scaune de piatră (avînd formă uşor diferenţiată, unghiulară) cu aceeaşi înfăţişare de clepsidră, conduc în continuare către *Poarta Sărutului.* Pe această poartă formele existenţiale finite au evoluat către viaţă. Viaţa considerată a se naşte din reîntregirea a două semicercuri într-o unitate perfectă, în rotundul armoniei absolute. Linii aparţinînd arhitecturii elementare a universului multiplică simetriile ca o repetare a coincidenţelor sufleteşti, a identificării materiale şi spirituale. Cele două trupuri sînt înscrise după o ritmică mereu reluată, sub forma unor stilizări şi decantări de o extremă simplitate şi expresivitate,

- începînd cu întregirea repetată a sferelor oculare de pe arhitravă, simbolizînd confundarea viziunilor asupra lumii şi vieţii, - şi sfîrşind cu stîlpii *Porţii* care figurează sfîrşitul ritmicei jocului frenetic al dragostei, contopirea creatoare : concentricitatea celor două entităţi biologice, celor două principii cosmice ; rotunjite la interior cu o devoţiune şi fervoare vădit senzuale, cele două jumătăţi ale stîlpilor *Porţii,* coapsele, sprijină înalt, orgolios şi solemn, fapta zămislirii vieţii.

Motivul unirii principiului masculin cu cel feminin, în ultimă instanţă motivul iubirii, ca temei a! echilibrului şi reînnoirii universale se găseşte la mai toate artele vechi. Dar rareori el a fost tălmăcit cu aî-itla eleganţă şi subtilitate, cu atîta forţă de expresie şi adevăr şî cu atîta ambivalenţă - fizică şi simbolică, - filozofică.

In continuare, strada perpendiculară pe axul complexului preia formele vieţii şi le iradiază pe drumurile pămîntului, ale spaţiului vieţii, pe toate liniile de forţă ale gîndurilor, impulsurilor, sentimentelor, pasiunilor, pe toate traiectoriile de energie ale chemărilor lăuntrice şi ale lumii. Aceasta a fost ideea majoră a lui Brâncuşi creind acest ansamblu : de a nu izvodi un complex sculptural închis, izolat, pur conceptual şi astfel extrapolat lumii din jur, ci dimpotrivă, - analog frescelor murale exterioare bucovinene, - o sculptură deschisă - atît nemărginirii, cît şi spaţiului imediat al naturii, al vieţii, zilnicului cu toată încărcătura sa nelimitată de dogoare, hazard şi surpriză.

Şi iată că un alt element exterior readuce pe peregrin în axul brâncuşian, în axul evoluţiei condiţiei umane. Biserica,

situată în acest ax, nu evocă trecerea într-un tărîm străin, transmundan, - pentru că Brâncuşi rămîne un păgîn, un traco-dac cu sensibilitate precreştină, - ci ea simbolizează întoarcerea formelor omeneşti în substanţa din care au fost modelate, în pămînt ; este simbolul încheierii ciclului actual spre a deveni material pentru o suită de nenumărate alte vieţi.

Era firesc apoi ca după absorbirea în ţărînă să urmeze iradierea cosmică, intrarea în universal : Coloana *Infinitului.* Contopirea mioritică cu universalul se face după sensul verticalităţii. Telurícul se smulge din el însuşi, se înalţă şi se face spirit. Fiecare unitate a *Coloanei* este o bătaie de aripi, respiraţia unor piepturi în zborul către lumină, către astral. Din spaţiul terestru se trece din nou în circuitul cosmic, în spaţiul necuprinsului.

In cadenţa ritualică a *Coloanei* respiră geometria lumii şi ritmurile ei majore, creatoare"de"onţic ;

pulsarea lor duce implacabil către înălţimi. Respiraţia devine din ce în ce mai precipitată pe măsură ce ne apropiem de eter. Iar sus, din cupa imensă, supra- tensionate, energiile cosmice se eliberează pentru a izbucni în nemărginire. Dacă în Masa tăcerii şi scaunele din jur finitul se smulgea din infinit şi se re-contura repetat pentru mai multă captare a vieţii, aici finitul se zbate ritmic încercînd să scape din tipare pentru a încăpea necuprinsul.

★

In complexul sculptural de la Tg. Jiu se realizează unificarea spaţiului artistic cu spaţiul cosmic, la fel ca în arhitectura egipteană şi elină. Dar aici se merge mai adine : are loc comuniunea şi unificarea dintre spaţiul ontologic – fizic şi spiritual, - al ansamblului sculptural şi spaţiul nesfîrşit din afară. în acest scop formele nu sînt închise în ele însele, dimpotrivă, sînt deschise către spaţiul lumii : jumătăţile sferelor dislocate ale scaunelor, deschiderea inferioară spre coapse a cercurilor concentrice genitive, cupa finală a *Coloanei* ; de asemenea ritmurile nu sfîrşesc, pentru că ele se mulează şi se continuă cu ritmurile cosmice.

De relevat de asemenea faptul că toate liniile care înscriu diversele forme ale complexului sînt în mişcare, în supratensiune : curbele care concentrează materia în Masa *tăcerii,* jocul variat de vectori care captează efervescenţa biologicului în *Poarta sărutului,* şi mai ales încordările zborului vertical al materiei şi sufletului de pe *Coloana Infinitului.*

Aceste supratensionări, care cresc pogresiv de la *Masa tăcerii* către *Coloană,* pregătesc pe de o parte eliberarea conturelor către nelimitat şi eliberarea spiritului, iar pe de altă parte preschimbarea fizicului în psihic, în spiritual, preschimbare înfăptuită de pulsaţiile *Coloanei.* Astfel, transmigrate de la un element la altul al ansamblului sculptural, tensiunile formelor, ale conturelor, ale liniilor, nu par altceva decît descărcarea *electrică* a *clorului ca aspiraţie de contopire cu totalitatea lumii.* Ca şi în *Mioriţa,* spaţiul uman, – fizic şi spiritual, – se revarsă spre maximă deschidere, spre absolută disponibilitate şi libertate.

★

în context cu cele expuse, revenim asupra aserţiunii

anterioare : sentimentul spaţiului are la români un caracter propriu. Departe de a stabili cu natura din jur simple raporturi afective de ordin estetic şi departe de a considera spaţiul doar un cadru străin de fructificare pragmatică, omul acestor meleaguri are conştiinţa structurală că spaţiul constituie modalitatea sa ontică.

Bivalent ca funcţie, spaţiul reprezintă pentru român un continuum cu dublu curent : sufletul se îmbogăţeşte cu spaţiul şi imaginile lumii externe, multipli- cîndu-şi şi nuanţîndu-şi experienţa ontologică, iar orizontul fizic din afară se infuzează de dimensiunea esenţială a sufletului : durata, curgerea, tensiunea afectivă, — muzicală. în felul acesta spaţiul înconjurător este convertit în spaţiu psihic, mobil, sufletul nostru ducîndu-l indefinit în memoria eternităţii.

Spengler afirmă : „timpul zămisleşte spaţiu, dar spaţiul ucide timpul" 8. Sentimentul spaţiului la români este însă acela al unui orizont al devenirii ; altfel spus, este sentimentul timpului lăuntric care nu dizolvă spaţiul, ci, dimpotrivă, *plăsmuieşte un spaţiu* particular, în mişcare: spaţiul muzicii, spaţiul doinelor, spaţiul dorului. Sentimentul nostru cosmic este sentimentul unui univers în permanentă refacere, în naştere perpetuă. Transformăm spaţiul, lumea din afară, în timp, care este memorie, - adică suflet şi cîntec.

Eminescu a concretizat în creaţia sa această constantă a spiritului nostru. Poate mai potrivit ar fi de spus că Eminescu a convertit mai întîi spaţiul din afară în timp muzical şi, prin însuşi acest fapt, cu necesitate, durata muzicală s-a preschimbat în timp lăuntric, sufletesc.

8 *Le declin de l'Occideni,* voi. I, trad. fr. Tazerout, 1948, p. 171.

II. MODELE SPAŢIALE EMINESCIENE ŞI FENOMENOLOGIA LOR FIZICO-PSIHICÂ

Abordînd analitic fenomenologia spaţială din creaţia lui Eminescu, ne permitem, cu riscul unei prea insistente repetări, dar cu dorinţa de a fi pe deplin înţeleşi, - să jalonăm din nou etapele acestui original proces fenomenologic.

1. Are loc mai întîi plăsmuirea unui spaţiu fizic, deci un orizont capabil să-i primească, să-i locuiască pe cititor.

2. Dar /acest spaţiu fizic exterior are o structură particulară : este un spaţiu în mişcare, liniile sale nu sînt stabile, fixe, ci se află în tensiune ; la rîndul său, mobilitatea spaţiului material din afară este de cele mai multe ori de natură muzicală ; alteori lumina constituie factorul care pune spaţiul în vibraţie, în tensiune.

3. Or, structura tensională, fluentă — muzicală de obicei - a spaţiului extern duce acest spaţiu la limita dintre fizic şi psihic : devenit ambivalent, spaţiul poetic se converteşte din spaţiu material extern în spaţiu sufletesc, orizont prin excelenţă al mişcării, a! tensiunii, al devenirii.

Eminescu a găsit astfel formula ideală a receptivităţii poeziei, şi anume: locuibilitatea poemului respectiv de către cititor prin crearea unui spaţiu fizic Iransformabil - cu ajutorul mişcării, al muzicii şi al luminii — în spaţiu lăuntric.

4. Dar spaţiul sufletesc iscat prin transferul psihic al spaţiului din afară, are şi el un caracter aparte : este un spaţiu cu deschidere nelimitată, prin lipsa de rezolvare, de satisfacere, de oprire, de finitudine a mişcării sufleteşti. în felul acesta Eminescu a aflat de asemenea formula supremă a libertăţii spirituale a cititorului : *deschiderea la indefinit a spaţiului sufletesc izvodit, prin irezolvabilitatea mişcării sufleteşti,* ceea ce *asigură expansiunea ne-limitată a spaţiului lăuntric şi astfel disponibilitatea absolută a zborului spiritual.*

!n cele ce urmează vom grupa poemele în funcţie de diverse modele spaţiale. Este însă evident că această schematizare rămîne într-o măsură doar instrument de

lucru, implicaţiile spaţiale ale fiecărui poem fiind deseori multiple.

A. Spaţii aie dorului

Peste vîrfuri

Acest imic poem este unul din cele mai reprezentative pentru fenomenologia spaţială specifică liricii eminesciene : un spaţiu fizic mobil care sfîrşeşte prin a se transforma în spaţiu sufletesc, şi anume, un spaţiu indeterminabil, în continuă expansiune.

a. Elementele spaţiului material al poeziei se află în mişcare, deci sînt *tensionale.* Prima mişcare este chematăsă sugereze trecerea : „Peste vîrfuri trece lună" („lună" şi nu „luna", pentru ca vibraţia să fie sustrasă înghеţării conceptuale şi pentru a creşte atmosfera de indeterminare). Următorul vers – „Co- dru-şi bate frunza lin" – introduce o nouă mişcare, de această dată de natură ritmică, avînd rolul să iniţieze mişcarea muzicală ce va urma.

b. Apoi sunetul de corn, cu timbrul său melancolic, deschide un spaţiu muzical pur, prin urmare inde

finit, făcînd ca structurile orizontului fizic să oscileze la hotarul dintre realitatea materială şi cea psihică.

Primele două versuri din strofa următoare : „Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet" enunţă structura dilatabilă, fără margini, a spaţiului senzorial.

c. Odată cu stingerea sunetului de corn, dispare însă orice semn al lumii materiale, *fn acest moment spaţiul fizic s-a convertit în întregime în spaţiu sufletesc :*

„Sufletu-mi nemingiiet îndulcind
cu dor de moarte".

Acest spaţiu este un orizont al indefinisabilului, nu numai pentru că este construit de mişcarea muzicală, dar mai ales pentru că se transformă în spaţiul acelei stări inefabile, în creştere fără hotare, *dorul.* Dar atît de intens, atît de încordat, încit devine „dor de moarte" ; nu însă în sensul de extincţie, ci în înţelesul unei adîncimi tensionale maxime, la limita de supor- tabilitate a fiinţării.

d. Indeterminabilitatea spaţială este sporită apoi de interogarea finală, de incertitudinea pe care o lasă. Imposibilitatea întoarcerii sunetului de corn exprimă neputinţa contracţiei acestui spaţiu care *rămîne deschis.* Deschis unei incertitudini şi unei aşteptări fără sfîrşit :

„De ce *taci, cind fermecată Inima-*
mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vre odată ? "

lată, prin urmare, cum un spaţiu fizic ageometric, aneuclidian, cu linii mobile, se preschimbă, după o perfectă logică internă, în spaţii ale sufletului. Iar aceste spaţii sînt mereu în desfăşurare, în dilatare infinită, pentru că starea psihică este nerezolvată şi irezolvabilă.

Este înscris astfel sub forma cea mai pură, cea mai completă şi mai expansională, spaţiul dorului cu în- treaga sa încărcătură dureroasă de desmărginire exis- tenţială şi aspiraţie afectivă - fără oprire şi fără nume. „Peste vîrfuri" constituie cea mai delicată şi mai perfectă definiţie poetică eminesciană a dorului.

Ce te legeni

Poezia Ce te *legeni...* oferă de asemenea prin excelenţă un exemplu de spaţiu fizic cu vectori în mişcare, prin nepotolitul zbucium al codrului, spaţiu care

devine astfel în orice moment convertibil în orizont sufletesc :

„Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vint,
Cu crengile la pămint ?"

Este cu atît mai uşoară această conversiune cu cît, de fapt, frămîntarea codrului nu are determinism fizic („Fără ploaie, fără vînt"), ci este el însuşi de origine sufletească : exprimă nelinişstea de amploare cosmică a codrului conştient de eterna schimbare : „De ce nu m-aş legăna, / Dacă trece vremea mea ?"

Următoarele zece versuri sînt un splendid joc în oglindă al tabloului mutabilităţii firii şi al răsfrîngerii sale dureroase în sufletul pădurii, de fapt, în sufletul poetului, conştiinţă universală a ciclicităţii şi implacabilei deveniri. Rămînînd mereu cu aceleaşi linii *instabile,* spaţiul fizic este împins gradat către pustiire, către o imensă nelinişte, care creează un vid tensional de o forţă neobişnuită : frunzele sunt spulberate, cîn- tăreţii sînt alungaţi, păsările pleacă în exil :

„Şi se duc pe rînd, pe rînd,
Zarea lumii-ntunecind,
Şi se duc ca clipele,
Scuturînd aripile..."

Dar odată cu toate aceste elemente fizice, este tensionat la infinit şi spaţiul sufletesc al codrului („Ducînd gîndurile mele") precum şi şansa sa existen- ţială : („Şi norocul meu cu ele") ; ca să rămînă doar imensa conştiinţă a golului psihic, în dialog cu golul fizic :

„Şi mă lasă pustiit,
Vestejit şi amorţit Şi cu doru-mi
singurel,
De mă-ngin numai cu el !"

Din nou aceeaşi deschidere fără margini a spaţiului sufletesc, aceeaşi dureroasă încordare, fără rezolvare, ca şi în *Peste vîrfuri.* Or, spaţiul acesta este de asemenea un spaţiu al dorului : pe de o parte, repetata sa fugă vectorială tensionează spaţiul fizic, pustiind natura ; pe de altă parte, tensionează sufletul codrului prin transmutarea în depărtări a întregului său univers afectiv şi a certitudinii sale existenţiale.

Făt-Frumos din tei

Deosebit de interesantă şi de mare frumuseţe este evoluţia spaţială din acest poem şi raporturile dintre spaţiile fizice şi cele sufleteşti.

Blanca, nume care înseamnă *alb,* – spaţiu psihic pur, virginal, află de la tatăl ei că s-a născut într-un spaţiu spiritual străin legilor sociale şi că din această pricină este promisă încă de la naştere spaţiului ceresc : „Blanca, află că din leagăn /Domnul este al tău mire", pentru a ispăşi „păcatul" naşterii sale.

Dar fata nu vrea să renunţe la această lume, claustrată în zidurile reci ale unei mănăstiri. De fapt, Blanca refuză să renunţe la *iubire,* care, aşa cum rezultă din întreaga poezie, este *sufletul acestei lumi pământene.* Altfel spus, nu se înduplecă să se despartă de adevăratul ei univers sufletesc. Din acest .motiv,
Blanca părăseşte casa părintească pentru a se refugia şi a se salva în acel spaţiu sufletesc al iubirii, spaţiu nemărginit şi inefabil, spaţiul unui „dor fără nume".

Cadrul fizic care urmează este spaţiul evadării fetei către văzduhul de basm al dragostei. Acest spaţiu este o admirabilă demonstraţie de spaţiu material tensional, în mişcare, reflectînd starea de dor, atracţia fascinantă, invincibilă, de negrăit a dragostei :

„Şi pîngînd înhină calul
(.....)
S-avintă pe el şi pleacă Păru-n
vînturi, capu-n piept.
Nu se uită înainte-i,
Nu se uită îndărăpt.
(.....)
Umbra-n codri ici şi calo
Fulgereazo de lumine..."

Ultimele două versuri sugerează excepţional goana, cavalcada fetei prin codri. Acest spaţiu al goanei este indeterminabil ca şi dorul, are deschidere indefinită : în adevăr, cărările sînt *pierdute,* codrii sînt *fără capăt,* cerul se află în asfinţit („O, ceas al tainei, asfinţit de sară..."), umbrele îneacă pădurea, iar străfulgerările soarelui ce apune printre crengile arborilor intensifică atmosfera de mister.

Cînd fata ajunge la ţinta năzuinţii sale, la întruparea dorului său „fără nume", *spaţiul devine muzical.* Intervine aici ecuaţia orfică : *Muzică–lubire, lubire= Muzică.* Or, ca şi în *Peste vîrfuri,* convertirea psihică a spaţiului fizic are loc prin prealabila transformare muzicală a spaţiului concret :

„Ea trecea prin irunza-n lreamăt şi
prin murmur de albine ;
<……>
In mijloc de codru-ajunse <>

Unde-izvorul cel in vrajă Sttnâ
dulce *în urechi".*

Din goana ei, Blanca este trezită de muzica spaţiului fizic din jur („De murmur duios de ape /Ea tre- zită-atunci tresare") şi sub cataliza acestei calităţi muzicale fata se transmută în spaţiul sufletesc al împlinirii aspiraţiei de iubire.

Spaţiul pur sufletesc care urmează acum este întreţinut în continuare de cîntecul cornului de argint. Dar spaţiul împlinirii dragostei, spaţiul sufletesc al transfigurării, este îmbinat cu psihizarea spaţiului din afară, aflat pe aceeaşi lungime de undă cu sufletul îndrăgostiţilor :

„Ea-l privea cu suflet dus.

Numai murmurul cel dulce Din izvorul fermecat *Asurzeşte melancolic Al lar suflet* îmbătat".

Blanca, fiinţa cea prea curată, ***albă,*** şi iubitul ei, sînt absorbiţi în propriul lor vis de dragoste şi în extaticul alb lunar (alb pe alb : admirabilă suprapunere fizică şi sufletească ; Malewitch va încerca mult mai tîrziu acest lucru în pictură, făcînd cunoscuta vîlvă cu această paradoxală cutezanţă). De dincolo, – din vis, din suflet pur, – nu răzbat aici în planul concret decît umbre pe fondul preaclarului selenar ,- umbrele celor doi îndrăgostiţi care cresc mereu şi mereu, demăsurat, pînă ce se ***mută*** şi ele în lumea astrală, pentru a se pierde în sfîrşit într-un spaţiu indeterminabil, cu deschidere absolută : „Dar ei trec, se *pierd* în codri/ Cu viaţa lor *pierdută". „*Pierdută" în sens de absorbire în extatica iubirii, în spaţiul dorului absolut, care nu este o mişcare ce poate sfîrşi, ci o stare tensională infinită, de nepotolit.

Ultima strofă subliniază disociaţia dintre cele două lumi : spaţiul realităţii cotidiene şi spaţiul indefinisabil al dorului, al dragostei, în care Blanca rămîne pe totdeauna absorbită :

„La castel in poartă calul Stă a doua zi in spume, Dar frumoasa lui stăpină A rămas pierdută-n lume".

Povestea teiului

Povestea teiului are o alcătuire spaţială mai puţin unitară, lipsindu-i sintetica din *Făt-Frumos din tei, cu* unele implicaţii anecdotice. Este însă de remarcat un aspect particular, foarte semnificativ pentru problema pe care o analizăm.

Şi aici convertirea spaţiului fizic extern se face tot cu ajutorul muzicii, revenind acelaşi sunet de corn. Acest lucru are însă loc în două momente diferite ale poemului, diametral opuse.

Primul moment de mutaţie psihică a spaţiului din afară marchează întîlnirea îndrăgostiţilor. In acest scop, spaţiul sufletesc tinde la concentrare, măsurînd intensitatea primei clipe:

Jnginat de glas de ape Cint-un
corn cu-nduioşare Tot mai tare
şi mai tare,
Mai aproape, mai aproape".

în schimb, spaţiul final are *deschidere* fizică şi - corespunzător - sufletească, *infinită,* prin tensionarea sa de către aceeaşi muzică de corn, care însă, de această dată, nu se mai apropie, ci se depărtează din ce în ce, ducînd cu el în indefinit dimensiunile universului iubirii, spaţiul sufletului în perpetuă expansiune :

„Se *tot duc, se duc, mereu,*
Trec in umbră, pier *in vQle,*

Iară cornul plin de jale Sună dulce,
sună greu.
Blindu-l sunet se împarte Peste văi
imprăştiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe.,, mai departe..."

Interconfundabilitatea spaţiului senzorial, extern, cu cel sufletesc este integrală. Totul devine o *monadă indivizibilă a dorului necuprins şi negrăit.* Ritmica particulară dintre cele două spaţii fizice muzicale din *Povestea teiului* reflectă în felul acesta, - primul - condensat, - începutul de iubire, al doilea iradierea fără hotare a dorului.

Transcenderea celor doi îndrăgostiţi în orizontul beatitudinii inimii antrenează întreaga natură devenită duh transfigurat :

„Sus In brazii de pe dealuri Luna-n
urmă ţine strajă.
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri".

La steaua

Acest poem înscrie unul din cele mai vaste spaţii din literatura universală, înscriere făcută cu mijloace particulare : acel spaţiu parcurs de traiectoria luminii plecată de la un astru născut cu mii de ani lumină în urmă şi din acest motiv de mult stins probabil, pentru ca să nu rămînă decît marea de raze care călătoreşte încă, desprinsă din acea stea şi de care o desparte acum întunericul mereu crescînd aflat înapoia luminii peregrinînd prin univers.

Este astfel deosebit de interesantă această bipolaritate antinomică a unui spaţiu instabil, mobil prin excelenţă : obscuritatea care creşte neîncetat şi lumina' care continuu fuge înaintea beznei. Spaţiul acesta ameţitor se pierde cu amîndoi polii în indefinit, iscînd o maximă dimensionare de natură tensională.

În afară de convertirea psihică, firească, a acestui văzduh material de extremă fluenţă, alcătuit din evanescenţe de umbră şi lumină, este interesant de relevat faptul că spaţiul acesta defineşte surprinzător de modern *spaţiul subconştientului,* unde izbucnesc stratificările afunde după apusul trăirilor respective, ca un fascicol luminos, obsedant, - un timp de asemenea indefinit.

Bipolaritatea dintre un spaţiu negativ şi unul pozitiv cu intensă încordare între ele, se transferă astfel în decalc în orizontul sufletului :

„Tot astfel cind al nostru dor Pieri
in noaptea-adincă,
Lumina stinsului amor Ne
urmăreşte Incă".

Aceasta pentru că s-a format un spaţiu puternic afectiv care cheamă lumina, nu numai prin calitatea tensională a acesteia, ci şi prin însuşirea ei spirituală. Spaţii spirituale care prin virtuţile lor hyperionîce să cheme lumina reprezintă un refren destul de frecvent în creaţia eminesciană (de ex. : Pe *lingă plopii fără soţ...).*

Dar, la o mai atentă privire, se observă că poemul La *steaua* constituie o metaforă inedită încăpînd spaţiul dorului, al *clorului în sine,* ca substanţă eternă cu energie inepuizabilă.

Plecat din afunduri sufleteşti situate la indefinit, dorul, al cărui prim moment s-a consumat, s-a autodizolvat prin inconsistenţa condiţiei umane, - îşi proiectează în continuare în noi lumina născută şi iradiată prin puterea de neistovit a tensiunii sufleteşti dintîi care l-a pus în mişcare, prin acel swnbure de veşnicie definitoriu, inerent iubirii, dorului. Spaţiul iscat, de maximă mobilitate, are dezvoltarea cosmică întîlnită de asemenea în *Luceafărul* şi *Scrisoarea I.*

Lacul

Dacă în *Peste vîrfuri,* Ce *te legeni* şi *Fât-Frumos din tei* factorul tensional de transfer al spaţiului fizic în spaţiu sufletesc este *muzica,* am văzut că în La steaua acest factor este *lumina.* Precum am mai arătat, vibraţiile acestor două medii de răsfrîngere consti- tuiesc elementele convertibilităţii lăuntrice a lumii din afară tn întreaga poezie eminesciană. Se va observa astfe! că Eminescu foloseşte ca şi un pictor factorul cromatic, potenţialul energetic, mobil, – iradiant sau condensant, – al culorilor. Aşa cum vom vedea, unele peisaje eminesciene sînt de cea mai pură esenţă impresionistă.

Simţul cromatic al poetului se vădeşte şi în fenomenologia mutaţiei psihice a lumii senzoriale din poezia *Lacul.*

Priveliştea din acest poem este simplă ca o acuarelă de

Dufy : un lac şi o barcă. De la aceste elemente Eminescu porneşte să construiască un cadru spaţial potrivit prin excelenţă stării încordate a aşteptării.

Moi întîi se observă încă de la început că liniile scenei sînt în mişcare :

„Locul codrilor albastru Nuleri
galbeni îl încarcă ;
Tresărind în cercuri albe El
cutremură o *barcă".*

Se observă apoi că tabloul este alcătuit din două culori complementare : albastru şi galben. Or, aceste culori se află în mişcare antagonică : ***galbenul,*** culoare contractantă, tinde să concentreze spaţiul către o tensiune lăuntrică ; prin contrast, ***albastrul,*** care îl înconjoară (în afară de faptul că, psihologic, evocă infinitul, iar în poezia *Lacul* reprezintă însăşi nemărginirea prin unirea apei cu cerul în răsfrîngere), este o culoare cu potenţial de expansiune infinită. Tocmai

prin antinomia complementarităţii, galbenul este chemat să potenţeze desmărginirea, destructurarea spaţiului fizic delimitat.

În felul acesta vectorii antitetici ai celor două culori : concentrare-dilatare, întreţin o mişcare permanentă de desfacere şi refacere a întregului spaţial. Mişcarea dizolvantă este subliniată simbolic şi amplificată de tremurul apei în cercuri, tremur core se reia indefinit.

Acest spaţiu fizic încordat se converteşte în tensiunea sufletească a aşteptării. Încordarea creşte cu atît mai mult cu cît este alimentată prin construcţii imaginare : scena desfăşurată a întîlnirii ipotetice cu iubita. Totul este transpus, totul se petrece acum pe plan sufletesc. Eliberarea completă de spaţiul fizic se face către mijlocul poemului : „Şi să scap din mînă cîrma, / Şi lopeţile să-mi scape."

Transformarea în orizonturi pur sufleteşti se perfectează prin preschimbarea în spaţii ale muzicii : „In- gînaţi de glas de ape"... „Vîntu-n trestii lin foşnească"... „Unduioasa apă sune"...

Aşteptarea rămîne însă *neîmplinită* („Dar nu vine..."). Tensiunea psihică rămîne nerezolvată şi astfel ea se prelungeşte indefinit sub forma suferinţii perpetui. Or, suferinţa construieşte cel mai intens şi cel mai cert, - din punct de vedere existenţial, - spaţiu al sufletului.

Reîntoarcerea în finalul poemului a imaginii lacului albastru acoperit de nuferi nu mai are acum fiinţare fizică, ci devine metaforă a spaţiului lăuntric : nufărul - spaţiu conturat -, simbolizează întîlnirea imaginară dintre îndrăgostiţi, contrariată de albastru, de fuga în necuprins, care reflectă nerealizarea, depărtarea în indefinit a iubitei.

Şi mai reflectă flacăra sufletului îndurerat şi însingurat, dăruit şi deschis albastrului cosmic, preschimbat acum într-o vastă absenţă : absenţa fiinţei dragi.

Scrisoarea I

Scrisoarea I desfăşoară spaţiul dorului creator de lumi. In acest poem momentul genezei iniţiază un spaţiu fizic tensional, *declanşat de o mişcare sufletească*. Amita Bhose a relevat paralela dintre textul eminescian şi fragmentul similar din Rigveda. * Dar nu in sensul că Eminescu ar fi transcris în poemul său imnul sanscrit al creaţiei, ci poetul român a găsit echivalentul acestui imn în viziunea sa etnică.

Textul, de mare fineţe, al comentatoarei indiene, demonstrează simplu şi convingător (în opoziţie cu alte

interpretări) că puterea care constituie *primum movens* în cosmogonia eminesciană, mişcarea „punctului" primordial, este *Kăma,* dorinţa, mai precis, „dorul nemărginit", deci un principiu sufletesc prin excelenţă.

Lucru firesc, deoarece, pe de o parte, creaţia nu poate fi concepută decît ca izbucnirea unei încordări spirituale de intensitate cosmică, a unei voinţe afective irepresibile de a izvodi existenţa, - iar pe de aită parte, aşa cum rezultă din poem, geneza are loc din unirea principiului masculin cu cel feminin : ,,din haos face mumă, iară el devine Tatăl".

Redăm interpretarea lui Radhakrishnan (reprodusă de Amita Bhose) a imnului vedic. „La început nu a fost nici fiinţă nici nefiinţă. Opoziţia între «ego* şi «nonego» este prima antitezâ care se dezvoltă din Absolut prin *tapas.* Tapas reprezintă o goană, o proiectare a fiinţei în existenţă, un impuls care dă energie, o ardoare inerentă în cel Absolut. Prin *tapas* se dezvăluie fiinţa şi nefiinţa, «eul» şi «non-eul», *Puru-* şa-ul activ (principiul masculin) şi Prakrti pasivă (principiul feminin), principiul formativ şi principiul haotic. Toată evoluţia are loc prin interacţiunea acestor două principii opuse. Dorinţa *(kama)* constituie taina exis-

* *Eminescu şi India,* Ed. Junimea, Iaşi, 1978, p. 115-124.

tenţei lumii. Ea este semnul cunoştinţei de sine, germenul minţii. Dorinţa este baza oricărui mers înainte, este impulsul progresului. Din cauza existenţei non- ego-ului dorinţa a crescut în ego-ul conştient de sine. Această dorinţă este mai mult decît un gînd. Ea reprezintă mişcarea intelectuală, simţul deficienţei, ca şi factorul activ. Ea este legătura dintre fiinţă şi nefiinţă. Dorinţa este o condiţie esenţială a acestui Pu- *ruşa* conştient de sine.". 9

Utilizarea de către Eminescu a cuvmtului „dor" în loc de „dorinţă" era perfect logică.

De nuanţă pur românească, acest cuvînt condenseazâ conţinutul cel mai bogat în energie afectiva creatoare. Este

9 *Eminescu şi India,* p. 121.

deci mai mult decît o necesitate metafizică ţinînd de reintegrarea principiului masculin şi feminin, aşa cum apare în mitologia indiană : este o condiţie internă, o necesitate intensă a stării de dor care însemnează *elan absolut de creaţie perpetuă.*

Revenind la analiza spaţială, orizontul *Scrisorii I* este pregătit de un spaţiu fizic mobil care este apoi transmutat în întregime în spaţiu psihic, în emoţte intelectuală pură :

„U.yversul lară margini e *in degetul lui mic,*
Căci sub lrunte-i viitorul şi trecutul se încheagă, Noaptea-
adincă-a veşniciei el in şiruri o *dezleagă ;*
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr Aşa el
sprijină lumea şi vecia într-un număr".

Din acest psihic condensat se va naşte - prin descărcarea electrică a dorului - spaţiul supraten- sionat al pregenezei precum şi al veşniciei trecute, spaţii de mare mobilitate :

„De-atunci negura eternă se desface în fîşii,
De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii...
De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute

Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute şi *in roiuri luminoase izvorind din iniinit,*
Sunt atrase în viaţa de un dor nemărginit".

Dar mişcarea lumilor şi a timpului are loc pe o substanţă caducă, perisabilă, ducînd astfel la destrămare, fa rarefacţia existenţială tot mai accentuată a universului, pînă va intra în beznă şi în moarte : pentru că universul fizic este o iluzie, un vis al neantului : *„Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric"...*

in concepţia *Scrisorii I* convertibilitatea psihică a oricărui spaţiu (şi timp) extern este oricînd posibilă, pentru că universul nu este o exterioritate absolută, ci un vis, o plăsmuire lăuntrică. Dar nu numai atît : lumea şi timpul din afară nu sînt nici măcar visul unei puteri existenţiale, ci *visul nonexistenţialului.*

Iată deci că realitatea concretă nu este numai o proiecţie, o structură evanescentă a sufletului : ea este o proiecţie a imposibilului, care-şi exerseazăă esenţa plăsmuind iluzii, himere, evanescenţe.

Mu este vorba aici de vreo influenţă a filozofiei idealiste germane. Pentru că puterea, spiritul care creează lumea fizică nu este nici Eul absolut (Fichte, Schelling), nici voinţa oarbă de a trăi (Schopenhauer) nici tiparul epistemologic aprioric al conştiinţei (Kant), ci este neantul, nefirea în sine. Aceeaşi idee este formulată şi în finalul poeziei *Împărat şi proletar :*

„Căci vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi".

De asemenea, universul manifestat nu este plăsmuirea unui Absolut nemanifestat, dar pozitiv, ca în filozofia indiană, ci a inconsistenţei absolute, concepută ca o stare subontică ce ajunge la cunoştinţa de sine exersîndu-şi natura, adică nefiinţa, cu ajutorul existenţialului. Evident, noi nu ne referim aici decît !a sensurile stricte din *Scrisoarea I,* sensuri care nu angajează întreaga lirică eminesciană. De pildă, în *Sărmanul Dionis* are loc întoarcerea în lumea ma- terială, ca singura care poate oferi certitudinea existenţială, fericirea.

Viziunea spaţială a *Scrisorii I* continuă apoi cu spectacolul stingerii universului fizic iluzoriu, reintrarea în noaptea tăcută a nonexistenţialului. Deşi de aparenţă fizică, spaţiul stingerii cosmice este de fapt un spaţiu imaginar, un spaţiu al minţii, mai precis, un orizont ai emoţiei intelectuale : spiritul în

meditaţie asupra destinului tragic al inconsistenţei universale. Se stinge însuşi visul nefiinţei, înseşi himerele proiectate în afară de către neant.

Dar în felul acesta, partea primă a *Scrisorii I* sfîrşeşte într-un spaţiu absolut *deschis* oricărei potenţialităţi de neogeneză.

in partea a doua, Ser/soarea / continuă cu două ritmuri antinomice : contrastul dintre gîndirea demiur- gică a geniului şi micimea viitorilor comentatori ai operei sale ; discrepanţa dintre spaţiul cosmic al minţii cugetătorului şi pumnul de lut, perisabil, care îl conţine : se întreţine în felul acesta o mişcare antitetică avînd amplitudine de la plus la minus infinit, ritm transferat în întregime pe plan lăuntric („Căci în propria-ne lume se deschide poarta-ntrării") - pe fondul unui spaţiu extern aparent linişţit, dar în care poetul vede aceeaşi mutabilitate perpetuă.

Astfel, întreaga suită de spaţii din *Scrisoarea I* este de ordin sufletesc, reprezintă imaginaţii ale intelectului. Precum am văzut, structurile diverselor spaţii fizice, externe, sînt tensionale, în mişcare, au prin urmare acelaşi potenţial eminescian de convertib'l!- ‘ate interioară.

★

In *Scrisoarea I* tensiunea pregenetică şi spaţiul creat al dorului eşuează existenţial prin mistuirea acestui spaţiu şi a conţinutului său de către timpul consumptiv. Timpul apare aici ca expresia, forma, închegarea fizică a visului nefiinţei, a imposibilităţii onticităţii eterne. Cheltuit şi pulverizat de către durata perisabilă, spaţiul împlinirii naufragiate a dorului este un spaţiu tragic.

Or, tragicul, *durerea, sînt realităţi sufleteşti.* Spaţiul condiţiei umane este un spaţiu profund pătimit. Mişcarea liniilor fizice din afară implică astfel prin însăşi esenţa ei în aceiaşi timp mişcarea sufletească : dar nu ca simplă consonanţă cu timpul extern, ci ca necesitate participaţională primordială a afectivităţii, a sensibilităţii fizice, sufleteşti şi spirituale, care conferă miezul supratemporal, metafizic existenţialului ce nu poate fi decît caduc, în destrămare.

Astfel, convertirea sufletească are loc în *Scrisoarea I* pe două căi : pe de o parte prin spaţiul existenţial lăsat vacant de stingerea lumii fizice, - spaţiu în care persistă indefinit tensiunea pură a dorului de existenţă, de fiinţare absolută ; pe de altă parte, spaţiul conştienţei cognitive, al emoţiei intelectuale în faţa spectacolului efemer al universului, al alcă-

tuirilor ontice materiale.

B. Spaţii ale visului şl armoniei

întreaga lirică eminesciană este prin excelenţă un spaţiu al armoniei. Lucrul acesta îl vom discuta mai pe larg într-un capitol ulterior. Aici ne vom opri însă asupra unor poeme în care visul se confundă cu armonizarea eu-univers şi în care vom putea urmări cele trei trepte ale fenomenologiei spaţiale eminesciene.

Dorinţa

in oceastă poezie starea tensională a spaţiului fizic este generată de prezenţa *ipotetică* şi *dorită* a fiinţei iubite, într-un peisaj aflat într-o mişcare molcomă, dar amplă şi continuă : blinda batere de vînt, uşoara clătinare a codrului, căderea lină a florilor de tei. Această mişcare liniştită a orizontului fizic este metafora spaţiului psihic de reverie a celor doi îndrăgostiţi. Este de observat că prima strofă, cu strălucirea tremurată a izvorului lunecînd pe pietrişul prundului, este un peisaj tipic impresionist, model Monet :

„Vino-n codru la izvorul Care
tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde Crengi
plecate o *ascund".*

Această mobilitate potolită este întreţinută de muzicalitatea excepţională a întregii poezii, care transformă spaţiul materral în spaţiu lăuntric. Acest spaţiu devine văzduh muzical pur în una din strofele cele mai pline de armonie din lirica eminesciană : armonie care începe şi sfîrşeşte în infinit şi în care sufletul şi natura devin una :

„Adormind de armonia Codrului
bătut de ginduri,
Flori de tei deasupra noastră Or să
cadă rinduri-rinduri".

Imaginea codrului „bătut de gînduri" nu numai izosubstanţializează codrul cu sufletul celor doi îndrăgostiţi, dar el reprezintă natura, universul în visătoare meditaţie asupra propriei sale muzici şi asupra zodiei şi fericirii umane ; concretizate parcă, aceste gînduri sînt presărate sub forma florilor de tei asupra celor doi prieteni, simbol al „norocului" condiţiei umane. ,

Peisajul este transferat în tărîmul metareal al visului : supremă destructurare a spaţiului fizic cu spiritualizarea integrală a acestuia şi nesfîrşita tensiune a sufletului suind dincolo, în piscul în care se aude doar muzica purificată a inimii ajunsă la cea mai de sus a sa frumuseţe : „Flori de tei de-asupra noastră / Or să cadă rînduri-rînduri" : mişcare de durată indefinită, deschisă în spaţiile inefabile ale reveriei şi ale muzicii, care sînt prin esenţa lor în permanentă

expansiune.

Este de remarcat cu ocazia analizei acestui poem că unul din laitmotivele eminesciene care introduc un spaţiu mobil, fluent, este prezenţa izvorului ; acesta înseamnă nu numai perpetuă mişcare (asigurînd tensionalitatea indefinită a spaţiului material al poemului), dar şi naştere perpetuă, reînnoire continuă a existenţialului şi a mişcării, - aici a elanului de ar monizare între eu şi univers sub semnul visului.

Somnoroase păsărele

Un proces particular are loc în acest poem : diferitele elemente ale spaţiului fizic sînt rînd pe rînd absorbite în limpiditatea liniştii care va găzdui finalmente intensitatea feerică a visului, conceput ca fiind conştiinţa armoniei universale.

Trecerea de la spaţiul senzorial extern la spaţiul psihic are loc printr-o subtilă gradaţie a liniştii, care devine din ce în ce mai completă, mai adîncă.

Se linişteşte mai întîi elementul cel mai turbulent al naturii, fauna („Somnoroase păsărele / Pe la cuiburi se adună") ; apoi se linişteşte flora : codrul tace, florile adorm ; merge apoi să se culce lebăda, simbolul liniştii pe pămînt, pentru ca, la sfîrşit, deasupra întregului peisaj să domnească simbolul liniştii cereşti, - astru! selenar. ■O /

Dar liniştea nu este doar pasivă, ci o pregătire pentru un transfer în spaţiul visului. Această convertire interioară şi absorbţie progresivă a orizontului fizic în zarişte a visului este întreţinută de o subtilă modulare vocalică, ce pleacă în prima strofă de la tonuri stinse, în u, reflectînd momentul întunecării vesperale, trece apoi la tonuri deschise în a, anunţînd apariţia luminozităţii selenare, pentru ca să sfîrşeas- că în vocalele uimirii, e şi *i.*

Această dublă gradaţie deschide astfel treptat spaţiul psihic al transfigurării în mijlocul naturii preschimbată în armonie pură, în tărîmul impalpabil şi perpetuu dilatabil al visului : „Totu-i vis şi armonie"...

Fiind băiet păduri cutreieram

In postuma cu acest nume ne întîmpină un cadru fizic mobil, alcătuit din vectori foarte fluenţi, constituiţi de sunetul apei, freamătul ramurilor, miresmele adormitoare, glasul valurilor, – prin urmare structuri nelinişţite dotate cu virtuţi muzicale.

Acest spaţiu material se transmută, sub dubla catalizǎ, - fizică şi psihică, - a clarului de lună, în spaţiul basmului, la fel de fluid, dar aprins feeric şi muiat în glas de bucium, intervenţie luminoasă şi melodică ce perfectează convertirea lăuntrică a spaţi'ului extern :

„Răsare luna, -mi bate drept in faţă :
Un rai din basme văd printre pleoape,
Pe cimpi un văl de argintie ceafă,
Sclipiri de cer, văpaie peste ape,
Un bucium cintă tainic cu dulceaţă Sunind din ce
în ce tot mai aproape..."

Pentru ca apoi spaţiul să se preschimbe în orizontul pur al visului, dezrobit de legile fixe ale realităţii concrete, spaţiu în care dorul de iubire proiec

teazăimaginea strălucitoare a idealului feminin : trup „alb deplin", – deci un spaţiu de închegare suprafirească a luminii, trup văzut prin transparenţă, pentru a rămîne dincolo, într-un tărîm inaccesibil al esenţelor :

„Alături teiul vechi mi se deschise :
Din el ieşi o tinără crăiasă,
Pluteau in lacrimi ochii-i plini de vise
(.....)
Iar păru-i blond şi moale ca mătasa Grumazul
alb şi umerii vădea.
Prin hainele de tort subţire, fin,
Se vede trupul ei cel alb deplin."

Logica internă a evoluţiilor spaţiale este impecabilă : de la imaginea concretă a adolescentului culcat lîngă izvor (*izvorul,* acelaşi simbol al mişcării neîntrerupte şi al începuturilor), se ajunge progresiv la imaginea decantată a iubitei, plămădită din substanţă de legendă, zămislire sufletească pură.

Sara pe dea)

Şi în această poezie spaţiul fizic este construit integral din vectori tensionali : - fie ai desenului : urcuşul turmelor, trecerea lunii, curgerea norilor, întoarcerea oamenilor de la cîmp ; fie ai coloritului : scînteierea stelelor, strălucirea clarului de lună şi a streşinilor ; dar mai ales tensiuni sonore : glasul buciumului, plînsetul apelor, murmurul fluierelor, sunetul toacei, glasul clopotului.

De fapt, spaţiul senzorial, material, este dominat şi apoi dizolvat de aceste vibraţii sonore care apar încă din primul vers :

„Sara pe deal buciumul sună cu jale"

pentru a culmina cu ampla vibraţie a clopotului care umple întregul orizont fizic : „...toaca răsună mai tare, / Clopotul vechi împle cu glasul lui sara." Or, devenit „cîmp sonor", muzical, spaţiul fizic se preschimbă în intensitate afectivă pură, – afectivitate cu care, de altfel, este învestit încă de la început şi spaţiul fizic (*„buciumul sună cu jale") :* beatitudinea nopţii de iubire :

„Sufletul meu arde-n iubire ca para".

Această beatitudine izbucneşte brusc, ca un con de lumină născut la punctul în care orizontul din afară, asemenea şi ei unui con imens, deschis spre infinitul fizic, se reduce pînă la dispariţie („Ah l în cu rînd satul în vale-amuţeşte"), pentru a-şi preface feericul şi melodiosul său conţinut în zări sufleteşti : acestea suie din universul nocturn în spaţiul visului, conceput ca o suprarealitate confiscînd întreaga bucurie a lumii :

„Ne-om răzima capetele-unul de altul şi surizind vom
adormi sub înaltul.
Vechiul salcim. – Astfel de noapte bogată.
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată ?"

Deşi nu este amintit nicăieri cuvîn-tul a r m o n i e , Sara pe *deal* condenseazăă una din cele mai intense plenitudini sufleteşti din lirica eminesciană, situată ia zenitul transfigurării şi iscată de comuniunea sufletelor între ele şi de armonizarea cu natura, cu universul.

O, rămîi

Particulară este alcătuirea spaţială din O, *rămîi.* întors în intimitatea pădurii, unde poetul şi-a construit odinioară timpul şi sufletul cel mai frumos, mai luminos, - *copilăria,* - pădurea îl cheamă înapoi în sînul ei, în spaţiul sufletesc de altădată. Ea îi evocă acei orizont şi acel timp mirific astăzi apus. Aceeaşi mobilitate şi fluiditate a geometriilor spaţiale intră în joc : umbrele incerte ale pădurii, răsfrîngerile în ape, zgomotul misterios al turmelor de cerbi, foşnetul ierbii,

- toate înconjurînd profilul princiar al copilului de atunci serbat de sufletul pădurii.

Acel suflet al pădurii, - suflet muzical nu numai prin mişcările molcome ale structurilor materiale, dar şi prin rafinata muzicalitate a alcătuirilor eufonice ale versurilor, – este de fapt însuşi sufletul copilului de odinioară : spaţiu fizic şi spaţiu psihic se află în schimb reciproc. în cea de a cincea strofă:

„şi privind la luna plină La văpaia de
pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,

este ingenios exprimată esenţa timpului feeric de a fi în aceeaşi măsură egal cu clipa, cît şî cu durata indefinită, — bucuria şi transfigurarea copilăriei păs- trîndu-şi nealterată lumina, asemenea unei eterne văpăi.

Spaţiul copilăriei este prin excelenţă un spaţiu al armoniei, mai precis, al armonizării între suflet şi natură prin fantezia creatoare a copiluluisetos decunoaştere şi setos de *existenţial,* precum şi prin lips interpunerii ulterioare între suflet şi lume a pragmaticului şi a domesticului consecutiv obosirii uimirii, - uimire care dilată spaţiile lumii cu vis, cu basm şi lumină. Aşa cum remarca Rilke, într-o elegie neterminată, copilăria este atît de puternică, încît „nici zeii nu pot să-i sporească puterea".

Astfel copilăria devine timpul osmozei absolute dintre suflet şi lume. Timpul cînd nu ştim unde sfîr- şim noi şi unde încep celelalte. Timpul cînd toate, — eu, lucruri, univers, sînt albe în mîna luminii şi se interpătrund rotund în limpedea identitate.

Acel timp, - spune mai departe poetul, – şi ace! suflet se află astăzi undeva mai sus şi mai înafară, prizonier într-un basm ireversibil :

„Astăzi chiar de m-aş întoarce,
A-nţelege n-o mai pot...
Unde eşti, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?"

Pentru că toate au plecat peste margini, ieşind din sfera acelei identităţi luminoase şi acelei înţelegeri superioare. Dubla fugă spaţio-temporală în trecut, - cea fizică şi cea sufletească, – dă naştere unui gol puternic tensional care măsoară intensitatea stării spirituale şi care este irezolvabil, rămîne absolut deschis.

★

Intricarea pînă la confundare în gindirea eminesciană a spaţiului visului cu cel al armoniei („Totu-i vis şi armonie") pare a se explica prin faptul că cele două stări se intercondiţionează : reveria dă naştere înseninării spiritului, armonizării cu lumea transfigurată prin vis ; iar armonia, prin potenţialul ei muzical, dar mai ales prin calitatea ei de certitudine existenţială, creează o beatitudine, o saturaţie sufletească extatică, avînd puterea de a transpola spiritul în zonele ontice ideale, accesibile doar visului.

C. SpaţU ale răsfrîngerli

Motivul răsfringerii apare deseori în lirica eminesciană. într-o primă perioadă a creaţiei acest motiv constituie o simplă modalitate de multiplicare a frumuseţii lumii, fără alte implicaţii, deşi – ca în exemplul de mai jos, răsfrîngerea are drept efect uneori adîncirea indefinită a spaţiului :

„Insulele sg înalţă cu dumbrăvile de laur,
Zugrăvindu-se in fundul riului celui profund.
Cit se pare că din una şi aceeaşi rădăcină Un rai dulce se
înalţă, sub a stelelor lumină,
Alt rai s-adînceşte mindru într-al fluviului fund"■
(Memento mori)

Alteori însă motivul răsfrîngerii pare a fi un ecou al filozofiei kantiene, dar un ecou mult transformat. La Eminescu răsfrîngerea şi „prelucrarea" sufletească a lucrurilor răsfrînte nu au nimic cu semnificaţia epistemologică şi agnostică din *Critica raţiunii pure.*

Răsfrîngerea în înţeles eminescian însemnează do-*bîndirea unei alte stări ontice sau cel puţin spirituale.* Hyperion, reflectmdu-se în spaţiul mobil, genetic, al apelor mării, îşi preschimbă temporar statutul existenţial ; ba mai mult, există intenţionalitatea unei comutări definitive a înaltei sale firi : „Da, mă voi naşte din păcat, / *Primind o altă lege* ; / Cu vecinicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege".

In cele ce urmează ne vom opri asupra unor poeme în care motivul răsfrîngerii se află pe primu! plan.

La mijloc de codru...

Admirabil acest fragment liric în care spaţiul material transcende în „mîntuitul azur" al sufletului, sub metafora răsfrîngerii universului în adîncimea lacului. Pentru că apa nu doar oglindeşte, ci „se pătrunde" de acel chip : imagine a minţii în cutremur emoţional în faţa unui univers fermecător, centrat de icoana iubitei. Şi cît de ingenios este pus în mişcare vectorială spaţiul fizic extern de către zborul păsărilor, acest zbor fiind cel care înscrie de la început orizon-
tui concret : „La mijloc de codru des / Toate pasările ies".

Proiectarea pe fondul luminii, a unei lumini *afective* („La voiosul luminiş, / Luminiş de lîngă baltă") prefigurează preaclarul sufletesc în care cosmosul se reflectă. Şi nu cosmosul de moment, ci un c o s m o s s i n t e t i c în care soarele, luna, stelele participă în acelaşi timp, ca şi în finalul *Mioriţei.* Pentru că timpul emoţiei intelectuale este el însuşi sintetic, circuiar şi nu rectiliniu, fără întoarcere. Astrul zilei şi astrul nopţii se răsfrîng împreună în aceeaşi secvenţă a contemplaţiei eterne, acest spaţiu fiind intens tensionat, săgetat de zborul păsărilor „călătoare".

In felul acesta, timpul efemer, – zborul păsărilor,
— care revine ca o mişcare ritualică de trei ori în cursul poemului, intră în secantă cu timpul imuabil al minţii şi cu un spaţiu fizic ipotetic încărcat de lumea astrală : pentru a

conferi atît spaţiului material extern cît şi celui răsfrînt, psihic, dimensiunea intensităţii, a pătrunderii emoţionale.

Astfel, imaginea iubitei, proiectată pe fundalul arderilor şi orbitată de acestea, capătă supremă lumi\ nozitate, iar iubirea adîncime de fior cosmic, „chi muove i! sole e l′ altre stelle" şi care deschide un spaţiu lăuntric inefabil, în indefinită dilatare.

Lasă-ţi lumea...

Frumoase jocuri de orizonturi spaţiale cu dublu curent : spaţii fizice cu transfer psihic şi spaţii sufleteşti cu proiectări senzoriale, externe, — întîmîrrs şi in poezia *Lasă-ţi lumea...*

Smulgînd iubita dintr-un spaţiu nesemnificativ ca valenţe spirituale, axiologice, poetul o cheamă în spaţiile sale sufleteşti („Mi te dă cu totul mie"), cărora le sînt anexate şi apoi consubstanţializate spaţiile pădurii.

Niatura muzicala a spaţiului fizic transmută liniile fluide ale cadrului material („Printre crengi scînteie stole") în spaţiu psihic. Pentru că în spaţiul de taină al nopţii „se trezeşte glasul vechilor păduri" ca o muzica ajungînd la noi din afunduri de vremi, spre a da adîncîme de eternitate acelui moment de iubire ; în acelaşi timp, în acest spaţiu pătrunde solistica sunetului de bucium, sunet luminos şi misterios asemenea clarului de lună :

„Tinguiosul bucium suna,
L-asculţăm cu-alîta drag.
Pe cînd iese dulcea lună Dintr-o
rarişte de fag".

lor codrul, asemenea unui cor cosmic, îi răspunde „fermecat şi dureros" ; pentru că - repetăm - natura este aici substanţă din sufletul poetului, suflet mirat, tensionat de dor. Din acest motiv, gesturile îndrăgostiţilor sînt ritmate de spaţiul muzical ai pădurii.

Pe la jumătatea poemului intervine un plan spaţial de natură nouă, constituit de răsfrîngerea în apă : realitatea concretă se mută în văzduhul iluminat, ireal, al visului :

„lată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate ;

El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Tremurind cu unde-n spume,
Intre trestie le larmă,
şi visind o-ntreagă lume Tot nu
poate să adoarmă".

In spaţiul râsfrîngerii străbate mai întîi luna care dă lacului, - devenit şi el fragment din spaţiul lăuntric, - sentimentul solitudinii ; iar această solitudine cheamă cu necesitate visul care să populeze oglinda

lacului cu întreaga lume a nopţii, a pâdurii, a spaţiilor cereşti.

Dar cea mai înaltă emoţie o încearcă apa lacului în clipa cînd ea „se pătrunde" de chipul iubitei, pe care cu luare-aminte „o alege" între toate celelalte imagini reflectate.

Şi înaintea acestui chip, în faţa chipurilor celor doi îndrăgostiţi, înălţimile celeste se *pleacă,* încon- jurîndu-le de pretutindeni cu aureola cosmică a spaţiilor siderale, metaforă a altitudinii emoţiei :

„înălţimile albastre Pleacă zarea lor pe
dealuri,
Arălînd privirii noastre Stele-n ceruri,
stele-n valuri".

Strofa finală, cu intensa ei lumină, generos dăruită şi splendid amplificată prin eufonie vocalică, semnează momentul sufletesc iluminat cînd natura şi sufletele devin o singură materie astrală în transfigurată combustie :

„Numai luna printre ceaţă Varsă apelor
văpaie,
Şi te află strinsă-n braţe,
Duke dragoste bălaie".

Crăiasa din poveşti

Peisaj de cea mai delicată esenţă impresionistă desfăşoară în acest poem negurile albe, strălucitoare, care configurează spaţiul fizic şi pe care argintul selenar îl împrăştie pe părnînt şi pe ape : „Neguri albe, strălucite / Naşte luna argintie, / Ea le scoate paste ape, / Le întinde pe cîmpie". Boabele de pietre scumpe „aninate-n haina nopţii", bulgării de lumină în care valurile se fragmentează, cercurile în care apa aleargă, - toate acestea amplifică jocul vibraţiilor luminoase, potenţate de clarobscurul nocturn. Se creează în felul acesta un spaţiu bidimensional cu vectori activi, în care a treia dimensiune este permanent dislocată şi anulată de sclipirile luminoase fugitive.

In acest spaţiu fizic conturele, raporturile, unitatea sa geometrică se dizolvă, - odată cu perspectiva lineară, - în masa senzorială a luminilor şi culorilor jucăuşe, inconsistente.

introducînd în tablou indefinitul prin tensiunile vibraţiilor luminoase, cromatice, iscate - spaţiul fizic dobîndeşte atribute sufleteşti şi se transformă în mod firesc în orizont lăuntric : cel al încîntării în mijlocul feeriei nocturne.

Apoi o nouă intervenţie, aceea a magicului, lărgeşte spaţiul sufletesc cu zările indeterminabile ale vrajei. Şi în apa lacului vrăjit chipul răsfrînt al crăie- seî, îngemănat în adîncul

undelor cu cel al lunii, duce spaţiul în sfera ideală a oglinzilor. Iar în văzduhul oglinzilor, acest spaţiu pleacă pe calea albastrului, culoarea indefinitului, - în lumea suprafirească a basmului, care înseamnă deschidere către potenţialităţile de sus ale transfigurării, către cea mai înaltă eliberare pentru bucuria umană :

„Ea se uită... Păru-i galben.
Faţa ei lucesc in lună,
Iar in ochii ei albaştri Toate basmele s-adună".

De remarcat următorul fapt : interiorizarea lumii basmelor ***are*** loc prin ***asocierea a*** două culori complementare (îmbinate şi în poezia ***Lacul),*** având potenţial spaţial opus : galbenul părului, asociat chipului serafic şi albului selenar, - oare alcătuiesc un spaţiu concentrat, - înconjurînd albastrul ochilor, culoarea nemărginirii : spaţiul extern se contractă, se densifică şi concentrează cosmosul pentru a-l deschide apoi fără hotare în spaţiul lăuntric, sufletesc.

D. Spaţii ale idealului

Idealitatea, înţeleasă ca ***virtualitate axiologică supremă*** în ordine umană, a constituit neîndoielnic ţelul şi justificarea întregii existenţe şi creaţii a geniului eminescian. Evident, ***Luceafărul*** reprezintă concluzia acestei aventuri superioare de a găsi idealul, concluzie formulată, – repetăm, – din punctul de vedere al geniului. în foarte numeroase poeme transpar însă conturele idealităţii valorice : ale frumosului, ale binelui, ale adevărului. Ne vom opri în acest capitol asupra unor poeme unde întîlnim diverse ipostaze de spaţii în care se proiectează idealul.

fn fereastra despre mare

Rezolvarea spaţială şi mutaţia psihică din postuma cu acest nume se înscriu în reprezentarea idealului după modelul răsfrîngerii : „Intrată prin oglindă în mîntuit azur... în grupurile apei, un joc secund, mai pur", după cuvîntul lui Ion Barbu.

Orizontul spaţial al poemului de care ne ocupăm nu este cel fix, din afară, înscris de castelul cu fereastra la care se află fata de împărat, ci doar se porneşte de la acest spaţiu geometric imobil pentru a fi preschimbat încă de la început în spaţiul mobii, nestatornic, în nepotolită prefacere, al apelor

mârii :

„in lereastra despre mare Stă
copila cea de craiu –
Fundul mării, iundul mării Fură
chipul ei bâlaiu".

Chipul fetei, aflat în adîncul oglinzii zbuciumate a mării, devine, prin motivul răsfrîngerii, icoană fascinantă inconturabilă şi, din această pricină, cu neputinţă de atins. în felul acesta, spaţiul stabil, exterior, după ce s-â preschimbat în spaţiul agitat şi incert al

valurilor, devine apoi spaţiul încordat al sufletului năzuind către un ideal situat în impalpabil, în imposibil.

Către aceste adîncimi, care nu mai aparţin lumii, ci *imaginii sufletului despre lume,* priveşte obsedat pescarul. Ei refuză să se uite la castel, la chipul real, pentru a căta *veşnic* către acea imagine incaptabilă care se încheagă şi se risipeşte clipă cu clipă.

,,/or *pescarul trece-n luntre şi in ape*
vecinic cată – Fundul mării, fundul
mării Ah ! de mult un chip i-arată".

Halucinat de propria-i viziune ideală, pentru care, îa fel ca într-o operă de artă, chipul aievea a constituit doar imaginea de plecare ce a dus la recrearea uruii model, a unui arhetip absolut, pescarul se va pleca spre adîncul apelor. Dar el rămîne în acelaşi tknp lucid („şi totuşi plîrvg"), ştiind că acolo, în afunduri, va întîlni doar neantul. Pentru că viziunea sa este iluzorie, o închegare irealǎ ; dar atracţia fascinantă a acestei viziuni rămîne invincibilă :

„Spre castel vrodatâ ochii N-am întors
şi totuşi plîng - Fundul mării, fundul
mării Mo *atrage în adine".*

Astfel, Eminescu înscrie în termeni de spaţiu fizic tensional, convertibil în spaţiu lăuntric, esenţa pur spirituală şi inconsistenţa idealului. Repetarea insistentă a refrenului „Fundul mării, fundul mării", des- mărgineşte cu fiecare reluare tot mai mult spaţiul, purtînd limitele sale şi astfel atingerea idealului, în indefinit. Deschiderea spaţială - fizică şi spirituală - este absolută, ca în cea mai mare parte.a poeme-

lor eminesciene.

Trecerea iubitei din spaţiul concret, real, în spaţiul inaccesibil al idealului o întîlnim de asemenea în *Atît de fragedă,* cu o nouă semnificaţie : spaţiul icoanei desprinse şi mutate în suprarealitatea idealităţii.

Fenomenologia spaţială din acest poem îmbracă un rafinament particular. Eminescu poartă şi filtrează (chipul iubitei sale rînd pe rînd *prin diverse spaţii a! arhetipurilor :* înger printre oameni, vis inserat în real, capodoperă de artă („Răsai ca marmura în loc"), făptură de basm („Mireasă blîndâ din

poveşti"). Toate aceste spaţii sînt puternic tensionale, pentru că sînt spaţii psihice : întrupări ale „visului de iubire" ; sînt deci structurate de patimă, de un fior idealizant avînd amplitudine cosmică.

Antitude fragedă

Mai mult încă. Fiind „un vis de lumină"; deci o imagine proiectată în sferele înalte ale absolutului spiritual, ale frumuseţii axiologice, fiinţa iubită este purificată prin spaţiile succesive ale unei lumini integrale : „floare albă de cireş", „înger", „marmură", „mireasă".

Dar iată că, în antitează cu această intensă spiritualizare, făptura fizică a iubitei lunecă de pe icoană, lunecă din orizontul luminii în spaţiul „întunecoasei renunţări", în „umbra dulcilor dorinţi" : în spaţiul teluricului şî contingentului.

Cele două spaţii se despart: „Te duci, ş-am înţeles prea bine / Să nu mă ţin de pasul tău, / Pierdută vecinic pentru mine..." Dar „visul de lumină", prin natura sa spirituală şi eternă, *rămîne.* Şi anume, el va persista acum *desprins de modelul real (care* s-a autotăgăduit) şi trece în spaţiul ideilor atemporale. Icoana iubitei va reapare („Şi-o să-mi răsai ca o icoană") pe alt nivel ontic însă, ca o imagine transreală, de prototipar, purtînd coroana unicităţii chipurilor ideale. Dar inaccesibilă ca orice ideal, peregrinînd incaptabilă în acel orizont al ideilor pure :

„Spăşi-voi visul de lumină Tinzindu-mi
dreapta în deşert.

Şi-o să-mi răsai ca o icoană A pururi verginei
Marii,
Pe fruntea ta purtînd coroană –
Unde te duci ? Cînd o să vii ?"

Este deosebit de ingenioasă această dezvoltare spaţială de la orizontul real supus unor repetate iluminări, trecerea apoi prin spaţiul întunecat al efemerului care absoarbe făptura desaureolată a iubitei, pentru ca finalmente să se producă mutaţia metarea- lă, supratemporală, a imaginii fizice în spaţiu! spiritual pur.

Şi este de asemenea semnificativă funcţia valorică a acestor spaţii : înveşnicirea imaginii prin desprinderea ei de pe chipul perisabil al iubitei şi transferul „icoanei" în ţinutul luminii incoruptibile.

Miron şi frumoasa fără corp

în postuma cu acest nume regăsim aceeaşi temă a inaccesibilităţii idealului. Dar cu o rezolvare cu totul inedită.

Dacă poemul suferă prin lipsa de condensare, astfel că dezvoltarea spaţială, din cauza unor lungimi uneori excesive, este mai puţin net definită, el apare însă deosebit de semnificativ nu numai pentru modul particular de a aborda problema idealităţii, dar şi pentru interferenţa, de asemenea inedită, dintre spaţiul rea!, şi spaţiul suprarealităţii lucrurilor eterne : cele două sfere nu se înlocuiesc, nu se exclud, ci coexistă şi se interpătrund prin calitatea transparentă a lumii basmului, prin caracterul ei deschis oricărei posibilităţi.

in spaţiul, material, al bordeiului unui sătean, se naşte un băiat. în acest spaţiu real pătrunde de la început un spaţiu mitic : intervenţia ursitoarelor, care umplu casa cu o „tainică lumină". La dorinţa mamei, care vrea să-şi ştie copilul situat într-o sferă a unicităţii („Lui să-i daţi ce din mulţime / N-a putut să aibe nime / Şi nespus şi fără rost"), ursitoarele predestinează băiatul pentru ideal, pentru desăvîrşire.

„El sa simtă-adinc intr-insul Dorul
după ce-i mai mare N-asia lume
trecătoare,
După ce-i desăvîrşit".

Deşi Miron va cunoaşte un destin privilegiat, în sensul că se căsătoreşte cu o fată de împărat şi ajunge chiar să dobîndească puteri miraculoase, totuşi insatisfacţia sa spirituală se adînceşte tot mai mult. Împlinirea hedonistă şi însăşi posibilitatea tau- maturgică de a scoate realul din legile sale însemnează pentru el prea puţin. Realităţii zilnice, chiar exaltată lo maximul posibilităţilor sale şi suplimentată prin intervenţia magicului, i se opune absolutul idealului. Miron simte suind din adîncurile fiinţei sale acea chemare către perfecţiunea supremă din lume.

După multe căutări zadarnice, un muzicant orb îi dezvăluie taina : lucrul cel mai desăvîrşit din univers este frumoasa fără *corp.* Faptul că cel ce *ştie* acest lucru este *orb*, are profundă semnificaţie : este vorba de o cunoaştere a cărei ochi nu sînt deschişi spre aparenţa lucrurilor, ci spre faţa lor absolută, nu către pojghiţa lor materială, olterabilă, ci către spaţiul lăuntric, spiritual al lumii. Mai mult, orbul vede prin intermediul muzicii, a cărei natură este spirituală şi vizionară.

Orbul sfătuieşte pe Miron s-o caute pe frumoasa *fără corp* în ajun de Anul Nou, „cînd cerurile se deschid la ecoul lumilor". Pentru că în acest moment de deschidere cosmică şi deschidere de timpi, fata va merge să se scalde într-un lac vrăjit, timpul cel nou şi cerul – înţeles ca lăcaş al lucrurilor ideale – par- ticipînd la contemplarea acelei desăvîrşiri unice.

Goliciunea fetei semnifică aici dezbrăcarea de orice vestmînt al contingenţei, al accidentalului, pentru ca să rămînă forma ideală în sine şi în felul acesta să aibă loc transferul integral în spaţiul spiritualităţii. Ne amintim de versurile poetei indiene Lala Lalided : „înţeleptul mi-a spus un singur cuvînt : / Din exterioară să devii interioară. / Atunci m-am dezbrăcat şi am dansat goală".

Din acest moment, chemat de acel „dor fără nume", Miron părăseşte şi „uită" lumea cotidiană, efemeră. Ajuns în preziua Anului Nou la lacul fermecat, Miron s-a mutat de fapt într-un spaţiu suprareal, în spaţiul povestei, în orizontul unde sălăşluiesc lucrurile ideale, în plenitudinea naturii lor fără eroare şi fără alterabilitate.

Acum frumoasa *fără corp* apare : ea este o străvezime pură, o făptură spirituală închegată din *lumină absolută* (care nu „încarcă nimic cu întuneric"). Acesta este lucrul „cel mai mare", cel mai desăvîrşit. Aceasta este frumuseţea ideală ; dar prin însăşi această natură a ei, ea rămîne inaccesibilă, incapta- bilă. Deşi ajunge alături de fată, Miron îşi dă seama că idealul este de neatins în ordinea umană. Mîinile sale întinse trec prin lumină şi nu pot s-o cuprindă :

„Tot ce-i corp e ca o veste,
Ca un val, o irunz-, un nume,
Fiinţa mea eternă este Nu-s ca
fuga unei spume Săvîrşită – o
idee Ce-i menii[1] etern să stee".

*

Este de observat că spaţiile celor trei poeme analizate mai sus constituiesc tot atîtea trepte de decan-

tare a imaginii ideale : din spaţiul răsfrîngerii, care este legată indisolubil de chipul ideal, suim la icoana ideală desprinsă de pe chipul materia! al iubitei şi devenită suprarealitate de sine stătătoare, pentru a se ajunge in final

la o imagine ideală care nu a fost niciodată în sfera realului, care nu poate fiinţa în lumea fenomenală. Frumuseţea absolută este un simbol, un principiu, o transparenţă pură, o idee în sine, care poate constitui doar obiect de năzuinţă eternă, dor care nu poate coborî nicicînd în zarişstea trecerii umane, în spaţiul perisabilităţii.

★

in partea finală a poemului postum *Povestea magului călător în stele* reapare, alături de alte spaţii asupra cărora vom reveni în altă parte, spaţiul idealului în iubire. Puterea absolută de a crede poate face ca imaginea ideală visată să se întrupeze. Dar întruparea nu poate avea loc aici, în imanentul efemer („aicea de viaţă n-are parte"), ci mai sus, în spaţiile atemporalităţii unde vieţuiesc „idealurile eterice".

Idealul după care aspiră tînărul ascet de pe steaua îndepărtată a magului este o „umbră argintie" născută din raza de cristal a frunţii sale şi chemată de cîntecul harfei. Idealul este prin urmare substanţă din substanţa gîndului şi sufletului tînărului :

„Dintr-un noian de raze am întrupat-o eu
(.....)
Şi suflatul din mine e ţi sufletul său".

Chipul iubitei este de fapt „...sufletul meu palid, e sufletul meu dus / Ce părăseşte lumea de cer ademenit".

Puterea de a crede convinge pe mag că viziunea tînărului nu este o iluzie, ci o făptură aievea, dar aievea în spaţiile transreale ale visului idealizant.

Este foarte semnificativ faptul că tînărul este *unicul locuitor* al unei stele situată *la marginea haosu*

lui : ca şi cum goana după idealul incaptabil l-a dus la o stare extremă, aceea a solitudinii cosmice absolute, undeva la limita dintre fizic şi meta-fizic, la hotarul dintre spaţiul senzorial şi spaţiul negrăit al sufletului.

★

Conflictul dintre idealitate şi real, dintre astral şi cotidian, dintre etern şi domestic, revine neîncetat în creaţia lui Eminescu. În afară de *Luceafărul,* în alte două poeme acest conflict este chemat să circumscrie prin contrast chipul ideal, şi spaţiul trăirii iubirii „sub specie aeternitatis" : Pe *lingă plopii fără soţ...* şi S-a *dus amorul...*

Pe îîngă plopii fără soţ...

Poemul pleacă de. la un spaţiu senzorial, concret, înscris de plopii cu număr impar şi fereastra strălucind în noapte. Acest cadru fizic este locuit de la început de o tensiune sufletească : îndelunga aşteptare a poetului dublată de neînţelegerea din partea iubitei ; prin urmare, un spaţiu psihic negativ, dar în acelaşi timp activ. Aceste tensiuni duc cu necesitate la transformarea spaţiului material în spaţiu sufletesc,
— cel al meditaţiei, pe care se proiectează o serie de imagini ipotetice, închipuind iubirea ideală.

În acest orizont al idealităţii se aprinde o *intensitate în stare să zămislească o stea* („în calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins") : — în spaţiul acesta, — spaţiul unei ore, al unei zile umane eternizate —, se perindă veciile contemplînd un chip unic, sculptat în substanţă de legendă de către puterea de a iubi - de adîncime cosmică, - a poetului :

„Un chip de-a pururi adorat Cum
nu mai au perechi Acele zine ce
străbat Din timpurile vechi.
Căci te iubeam cu ochi pagini şi plini
de suferinţi.
Ce mi-i lăsară din bălrini
Părinţii din părinţi".

Din acel spaţiu al credinţii halucinante, din acei orizont al sufletului exaltat ds viziunile sale ideale, poetul se întoarce în ocolul cenuşiu şi anost al realităţii zilnice pe care se profilează făptura nesemnificativă, astăzi banalizată („Căci azi le semeni tuturor") a iubitei. Spaţiul se contractă brusc, reducîn- du -se la un cadru fizic minim, care este anume chemat pentru a fi imediat anulat : se anulează astfel spaţiul lipsit de deschidere către perspectiva lucrurilor nemuritoare.

Dar imediat, după această cădere de o singură clipă, sufletul poetului urcă din nou vertical în spaţiul spiritual înalt, hyperionic, al viziunii acelei iubiri care însemnează fior sacru, fiorul unei transfigurări mişcîn- du-se în orizontul eternităţii şiiluminînd noptatecul popas terestru :

„Tu trebuia să te cuprinzi De
acel farmec sfint,
Şi noaptea candelă s-aprinzi Iubirii pe
pămînt".

S-a dus amorul...

Un spaţiu fizic simbolic foarte expresiv, de concreteţe dramatică, în sensul unui tablou de Chirico, înscrie poemul S-a dus *amorul... :*

„S-a dus amorul, un amic
Supus amindurora,
Deci cinturilor mele zic Adio
tuturora.
Uitarea le închide-n scrin Cu mina ei cea rece,
Şi nici pe buze nu-mi mai vin,
Şi nici prin gind mi-ar trece".

De pe linia acestui orizont al refuzului, al stingerii, al morţii, – spaţiu zero, – se deschide dintr-odată un spaţiu ipotetic puternic încordat, - senzorial şi psihic în acelaşi timp, reciproc interconvertibile, în care izbucnesc cînturile zăvorite ; acestea îşi reînscriu traiectoria, vectorii lor de nesfîrşită tensiune, sosind din văzduhul dilatabil la indefinit al originilor, motiv prezent şi în Pe *lingă plopii fără soţ... :*

„Din ce noian îndepărtat Au răsărit in mine !
(.. .....)
Cum străbateau atit de greu Din jalea mea adincă".

Şi din acest spaţiu profund al începuturilor, al curăţi'ilor primordiale, se desprinde – tot ipotetic – deci la modul indeterminabil, fapt care trădează tensiunea nicicînd rezolvabilă, – chipul evanescent al iubitei : evanescent pentru că este doar plămadă de suflet, un basm de lumină, un basm mirific al inimii :

„Că nu mai vrei să te araţi Lumină de-n departe Cu ochii tăi întunecaţi
Renăscători din moarte /

Şi cu acel smerit surîs,
Cu acea blîndă faţă,
Să iaci din viaţa mea un vis.
Din visul meu o viaţă".

în strofa care urmează, idealizarea iubitei atinge maximum prin transferul în poveste al fiinţei dragi pe fondul luminos şi necuprins al celor *Ojnie şi una de*

nopţi, spaţiu care este măsura puterii demiurgice de poetizare şi de trăire la modul poeziei :

„Să mi so pară cum că creşti De cum răsare luna,
In umbra dulcilor poveşti Din nopţi o mie una".

Este momentul nodal al poemului. Acum acest spaţiu tensional pozitiv al supremei încîntări *virtuale,* este brusc şi repetat înlocuit în trei strofe succesive, de un spaţiu tensional negativ, al imposibilului :

„Era un vis misterios
şi blind din cale-alară,
şi prea era de tot Irumos De-au trebuit să piară".

Căci pentru acel spaţiu al legendei, pentru spaţiul aureolelor, al poeziei, nu este loc în univers. El rămîne definitiv tăinuit în suflet, deschis de cealaltă parte, în transrealitatea visului, exilat dintr-o lume care nu poate intra în tiparele idealului.

Astfel, spaţiul psihic al poemului sfîrşeşte în orizontul meditaţiei asupra unui viciu cosmic : telurícul, contingentul rămîn refractare la sublim :

„Şi poate că nici este loc Pe-o lume de mizerii Pentru-un atît de stînt noroc
Străbătător durerii /"

Dacă Pe *lingă plopii fără soţ... se* încheie într-un spaţiu sufletesc al intensităţii pozitive, al beatitudinii, prin trăirea ipotetică a unei iubiri de esenţă supra- temporală, S-a *dus amorul...* se deschide finalmente într-un spaţiu sufletesc cu tensiune puternic negativă : conştiinţa amară a. imposibilităţii idealului.

E. Spaţii cvadridimensionale

Am discutat în primele două capitole intervenţia timpului în modularea spaţiului extern, dar mai ales a celui lăuntric, pentru a conferi ambelor spaţii mişcare continuă, tensiune perpetuă de desmărginire. Spaţiul dorului şi spaţiul muzicii implică în mod structural timpul, durata creînd un orizont în dilatare şi naştere perpetuă. Am văzut deja în poemele eminesciene analizate intervenţia constantă a timpului sub forma devenirii naturii şi sub forma devenirii muzicale, ambele ordine de mişcări generînd mobilitatea necesară preschimbării spaţiului fizic extern în spaţii sufleteşti.

In cele ce urmează ne vom opri însă asupra unor poezii în care timpul sudat intim, organic, cu spaţiul creează un continuum cvadridimensional prefigurînd spaţiul aneuclidian, funcţia timpului fiind însă aici de *consumpţie integrală a spaţiului pe care îl poartă.*

Veneţia

Sonetul *Veneţia* este preponderent un spaţiu sufletesc, iscat de contemplarea apusului unei cetăţi' cu trecut mirific. Cît priveşte planurile spaţiale externe, atît primul, cel luminos, evocat, şi care se deschide doar pentru o clipă în versul al doilea pentru a fi imediat retractat, cît şi planul pustiu şi selenar din restul poemului, sînt spaţii ale meditaţiei asupra caducităţii cosmice.

Sonetul începe cu un spaţiu senzorial intens negativ, făcut să cheme prin tensiunea vidului creat, o stare psihică în expansiune la indefinit. Acest spaţiu negativ este deschis de primele două versuri :

*„*S-a *stins viaţa falnicei Veneţii,*
N-auzi cinlări, nu vezi lumini de baluri".

Este spaţiul locuind un timp strălucitor, lego-'d-ar, care izbucnea cîndva exploziv prin cîntări şi lumini multicolore la toate ferestrele, pe toate canalele Timp al unei bucurii care părea menită să dureze etern şi care elimina orice alt spaţiu şi orice alt timp.

Dar iată că acel timp structurat din sunet şi culoare şi care era de fapt un spaţiu psihic, adică al unei lumi fericite dominînd la un moment dat istoria, acel spaţiu-timp *„*s-a stins". In golul imens, fizic, şl sufletesc, irumpe un alt spaţiu şi un alt timp, - de asemenea senzorial şi psihic, – cel al pustiului selenar de astăzi, care invadează cu solitudinea şi stra- nietatea sa tăcută, amintind izbitor de atmosfera suprarealistă din tablourile lui Chirico.

Albul negativ (tocmai prin stranietatea sa) al luminii lunii şterge policromia şi larma de altădată, inlocuindu-le cu o linişte care pune în puternică încordare spaţiul fizic, transformîndu-l nemijlocit în spaţiu sufletesc : pentru că este un spaţiu negativ al nelinişlii şi al spaimei morţii perpetuu repetată.

In acest văzduh al tăcerii care se înteţeşte şi se propagă în unghi cu deschidere infinită dincolo de moartea care a cuprins cetatea de odinioară pre- schimbînd-o într-un strigoi al vechii splendori, într-un cimitir al unei pirotehnii cromatice şi sufleteşti,

– două zgomote vin să amplifice sinistru spaţiul stingerii şi al neliniştii : cel al apei care se sfarmă mereu şi mereu de ziduri, imaginînd fragilitatea condiţiei umorte şi întruchipînd devenirea însăşi în concreteţea ei inconsistentă, – şi loviturile orologiului care marchează scurgerea fără întoarcere a duratei, caracterul expansiv al spaţiului morţii. San Marco, unicul martor al acelei luminoase vremi, se transformă în demiurgul devenirii, în Cronos însuşi, care prezidează solemn, ritualic, alunecarea ineluctabilă în neant a lucrurilor omeneşti.

Alături de veşnica tinereţe a elementului undă, simbol şi fundal al trecerii („Okeanos se plîrvge pe

conduri.../ El numa-n veci e-n floarea tinereţii"), rămîne acum la compăna miezului da noapte, la înno- darea timpului de ieri cu cel de mîine, a celui stins cu cel ce se va stinge, – doar tiparul fără conţinut al duratei goale, la fel ca şi în *Dintre sute de catarge,* la care ne vom referi mai departe.

Râmlne albia secată a trecerii în sine, veşnică, absurdă, devenită conţinut al conştiinţei cosmice a perisabilităţii. Aflată peste timp, această conştiinţă uneşte cei doi poli, – de ieri şi de azi, – ai devenirii suferite de cetatea pustie şi asistă, resimte adînc şi judecă tristeţea noastră existenţială. Sudat cu timpul, spaţiul extern se dizolvă şi se converteşte în substanţă tensionînd un orizont sufletesc în dilatare dureroasă indefinită, pentru că este irezolvabilă.

Trecut-au anii...

In acest poem includerea dimensiunii temporale în alcătuirea spaţiului material transformă acest spaţiu într-un continuum în neîncetată mişcare, un fluviu care se revarsă în noaptea timpului apus. Lunecarea necurmată este sugerată de trecerea norilor lungi şi în destrămare permanentă pe linia fluidă şi nesfîrşită a şesurilor, dizolvate apoi şi ele în umbra amurgului : *„Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri Şi niciodată n-or să vie iară".*

Această lunecare este cu atît mai fără întoarcere, cu cît ea nu se datoreşte unei simple calităţi a timpului de a se derula într-un singur sens, ci mai aies unui factor psihic : ieşirea acelui timp din sfera înţelegerii, a accesibilităţii sufleteşti :

„Căci nu mă-ncintă azi cum mă mişcară Povesti
şi doine, ghicitori, eresuri,
< ■′ .....>
Cu-a tale umbra azi in van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, aslinţit de soro".

Astfel, spaţiul fizic cel de altă dată, dar şi cel de azi, analog cu el şi care rămîne un spaţiu al tainei, dispar. Rămîne doar sufletul captiv al acestui ceas al misterului cosmic, captiv al nedezlegatelor sensuri, al nerezolvatelor întrebări asupra inconsistenţei universale.

De acum înainte jocul spaţial se deplasează pe plan psihic. Ca şi în alte poeme, spaţiul sufletesc creşte pînă la tensiuni negative extreme, mişcare ex- pansională cu totul particulară lui Eminescu. Apune- rea spaţiului material, extern, antrenează cu

ea şi apunerea spaţiului psihic de odinioară, lăsînd în loc un spaţiu deşert în care sălăşluieşte solitară conştiinţa imposibilităţii absolute de a reconstitui acel timp şi acel spaţiu, glasul lor fiind amuţit pentru totdeauna :

„Pierdut c totu-n zarea tinereţii
Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri", ...

Timpul apus creşte nemărginit, timp tot mai noptatec, mai impenetrabil, eliminînd orice alt spaţiu pozitiv. Pentru ca sufletul poetului să rămînă suspendat pe crestele extreme ale alungării sale de către luminoasele vremi trecute : pe crestele extreme ale emoţiei intelectuale în faţa ireversibilităţii orei umane :

Jar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec !"

Din valurile vremii...

Acest poem dezvoltă de asemenea un spaţiu fizic, fluid, instabil, prin contopirea intimă cu timpul. Toate elementele curg pe dimensiunea duratei implacabil mobilă şi implacabil preschimbînd şi deformînd lucrurile, imaginile.

Dar nu numai atît. Toate elementele care alunecă pe valurile schimbătoare ale vremii sînt ele însele plămădite dintr-o materie evanescentă, iubita însăşi are „faţa străvezie cg faţa albei ceri". De fapt iubita este doar o umbră alungată de talazurile zbuciumate ale timpului, un chip neaievea care nu se poate închega, sorbit fiind neîncetat de noianul negurilor timpului pierdut.

Spaţiul poemului este predominant sufletesc. Spaţiul din afară, material, se reduce la figura iubitei, fantasmă a trecutului pe fundalul grăbit a! efemerelor valuri. Traiectoria spaţiului fizic începe cu văzduhul luminos în care se înfiripă imaginea fiinţei dragi şi se încheie cu zarişlea negurilor reci în care umbra inconsistentă a iubitei se pierde, se cufundă, se absoarbe.

Astfel, acel spaţiu material foarte fugar se transforma cu admirabilă necesitate internă în spaţiu lăuntric, -al inimii şi al spiritului în acelaşi timp, – care formează substanţa poemului : al inimii, – spaţiul su ferinţii de a nu putea cuprinde şi opri în loc făptura iubitei care goneşte neîncetat şi se destramă pe traiectoria timpului ; şi al spiritului, – drama conştiinţei că existenţa omenească este o himeră, o amăgire, o aventură imposibilă :

„Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci
şi umbra ta se pierde în negurile reci.

De mă găsesc iar singur cu braţele în jos In trista
amintire a visului frumos...
Zădarnic după umbra ta dulce le întind :
Din valurile vremii nu pot $ă te cuprind".

Iară şi iară deci acelaşi spaţiu psihic în tensiune profundă şi perpetuu deschis nerezolvării.

Ste!ele-n cer

Primele cinci strofe ale poeziei Sfe/e/e-n cer consti- tuiesc unul din cele mai tipice exemple de spaţiu fizic eminescian desenat cu ajutorul unor vectori energetici în continuă fugă, şi aceasta prin interpătrundere organică cu durata, - cu durata consumptivă. Aici timpul este tensionat la extrem, ca şi cum ar voi să iasă din e! însuşi.

Dimensiunile acestui spaţiu sînt cele ale universului, un univers în continuă dilatare, în infinizare. Această creştere către necuprins este iniţiată în prima strofă de pierderea în afunduri de cer a aştrilor :

„Stelele-n cer
Deasupra mărilor Ard
depărtărilor,
Pînă ce *pier".*

Jos, la polul pămîntesc, pe şovăitoarea lume a mărilor, uşoarele vase de lemn, prin lunecarea lor dincolo de zări, tensionează de asemenea orizontul fizic, iar între apele mării şi aştri este rîndul păsărilor să ducă prin zborul lor limitele văzduhului în indefirvit :

„Nişte cetăţi Plutind
pe marile şi
mişcătoarele
Pustietăţi.

Stol de cocori Aoucă-
ntinsele şi
necuprinsele
Drumuri de *nori".*

Şi totul nu-i decît alergarea acestui continuum spaţiu–timp, desfăcîndu-se de propria-i albie, din propriu-i tipar şi luîndu-şi

mereu adio de la sine însuşi : „Vecinică trecere – / Asta e tot".

Contemplarea acestui spectacol cosmic al necruţătoarei deveniri, se transformă acum în mişcare sufletească pură :

„Orice noroc şi-
.ntinde-aripele,
Gonit de clipele Stării
pe loc".

Norocul omenesc nu este încremenire, rămînere pe loc, ci consumarea, trăirea clipei fugare, unica ce ni s-a rezervat în toată istoria eternităţii.

Dintre **sute de catarge**

Contopirea indisolubilă a timpului cu spaţiul într-un continuum cvadridimensional apare şi în poemul *Dintre sute* de *catarge.* Poemul are două părţi, fiecăreia revenindu-i cîte două strofe. Primele două strofe înscriu spaţiul fizic, următoarele două pe cel psihic, – continuare şi convertire a spaţiului material, - precum şi spaţiul spiritual, speculativ, filozofic.

Oameni, păsări migratoare şi lucruri (corăbiile), deci entităţi perisabile, sînt antrenate în goana a două elemente inconsistente : valurile şi vînturile. Antrenate şi apoi cufundate într-un spaţiu minus infinit, – în neont. în ultimile două strofe nu persistă decît goana în sine, perpetuă, a vînturilor şi talazurilor care nu mai poartă de această dată cu ele făpturi vii, reale, ci fantome abstracte, fiice nefericite ale sufletului omenesc : norocul pierdut, gîndurile, idealurile, cînturile.

Spaţiul fizic, extrem de schimbător, în grăbită şi neîncetată dezagregare, se preface în spaţiul sufletesc al reflectării asupra mutabilităţii eterne. De aici se lărgeşte în final un spaţiu negativ nou, particular, cu dublă însuşire, - fizică şi psihică : acel spaţiu impenetrabil în care se ascunde înţelesul cînturilor poetului, spaţiu aflat el însuşi în permanentă goană, închis după cortina vîrtejului de valuri şi vînturi :

„Nenţeles rămîne gindul Ce-ţi
străbate cînturile,
Zboară vecinic, inginindu-l,
Valurile, vînturile".

Revine astfel şi aici acelaşi refren al fenomenologiei spaţialităţii eminesciane : deschidere-teică-şi spirituală neîngrădită, disponibilitate nelimitată, – dimensională şi a sensurilor.

★

Trecutul consumptiv *(Veneţia, Trecut-au anii),* prezentul inconsistent *(Din valurile vremii, Sîelele-n cer)* şi prezentul continuat cu viitorul, - făgăduinţă şi rezervor inepuizabil al

exersării eterne a caducităţii universale *(Dintre sute de catarge),* – în poemele analizate se oferă unui ochi ce ar privi dintr-un punct extramundan, spectacolul umanei condiţii, esenţa existenţială a acesteia : un fluviu cosmic izvorînd necontenit din viitor, făcînd secantă cu lumina sub forma unui prezent de o clipă şi pierzîndu-se apoi imediat şi fără întoarcere în abisurile negre şi de nepătruns ale trecutului.

Aici spaţiul nu-i decît o *manifestare a timpului, o* plăsmuire făcută pentru a experimenta inconsistenta absolută. Alături de spaţiu, - formele, viaţa gîndurile, idealurile servesc aceluiaşi universal joc ai devenirii, al destrămării.

Totul centrat de conştiinţa poetică, luciditate cosmică situată într-un spaţiu al devenirii atemporale.

F. Spaţii de condensare a cosmicităfii

Majoritatea spaţiilor fizice din poezia lui Eminescu sînt în expansiune, au desfăşurare infinită : spaţii în perpetuă realizare. în unele creaţii poetul imaginează însă spaţii de maximă concentrare a cosmicităţii. în afară de „punctul" luminos pangerminativ din *Scrisoarea I,* care concentrează geneza şi din care se naşte lumea (spaţiu, timp, lucruri), poeme precum *Cu* mine *zile!e-ţi adaogi,* G/ossâ, Se *bate miezul nopţii, Odă* constituie condensări existenţiale extreme.

Cu mine zilele-ţi adaog!..

Diversele secvenţe spaţiale ale acestui poem au menirea de a da orizont unui timp bipolar – trecut şi viitor. Aceste nivele temporo-spaţiale sînt chemate să se întretaie într-un singur plan spaţiu-timp, inter- ferenţial, p r e z e n t u l , ziua de astăzi perpetuu reînnoită :

*„*Cu mine *zilele-ţi adăogi,*
Cu ieri viaţa ta o scazi şi ai cu toate
asiea-n faţă De-a pururi ziua cea de azi".

Prima strofă exprimă conceptualitatea timpului pur ca receptacol al conţinutului cosmic. De fapt a două conţinuturi cosmice, – unul apus, – trecutul, altul potenţial, – viitorul.

Acest receptacol evanescent al duratei pure unî- sensice, ireversibile, este convertit (strofele II şi III) în spaţiu fizic care se constituie în scenă cosmică. Poemul continuă să înscrie îngustul moment al prezentului în jurul căruia orbitează întregul univers şi întreaga veşnicie :

„Se para cum că alte valuri Cobor mereu
pe-acelaşi vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleaşi frunze cad".

Zborul timpului, „veşnica trecere", constituie izvorul neistovit al clipei de faţă. Soarele nu apune decît pentru a răsări din nou ; dimineaţa prevalează mereu asupra nopţii ; moartea este doar o iluzie, ea este solia vieţii.

Refrenul care repetă prima strofă fixează încă o dată spaţiul meditaţiei metafizice, care este de fapt spaţiu-l întregii poezii. Pe fundalul acestui spaţiu izbucneşte lumina orbitoare a gîndului, ce se proiectează pe întinderea multicoloră a priveliştilor lumii în gîfîitoarea lor desfăşurare, dar pe care gîndirea ie percepe în imobilitatea unui „moment-lumină", adică a prezentului, *el singur perceptibil, şi din acest motiv, singurul real.* „Patria vieţii e numai prezentul", afirmă Eminescu într-o postumă cu acest titlu. Numai în clipa de faţă existăm în adevăr. Trecutul şi viitorul sînt doar „gîndire".

Or, sub privirile minţii, efemerul devine veşnicie, mişcarea perpetuă repaos, schimbarea imutabilitate : pentru că numai gîndul este peren şi imuabil : *„Priveliştile sclipitoare,*
Ce-11 repezi şiruri se diştern,
Repaosâ nestrămutate Sub raza gindului
etern".

Gîndirea face deci ca devenirea să apară o simplă iluzie. Din perspectiva prezentului, timpul nu este uni- sensic, ci are mişcare circulară : mereu aceleaşi frunze cad, aceleaşi valuri se sfarmă, mereu se întoarce aceeaşi zi, – ziua de astăzi. Totul devine acel „moment-lumină", sosit din indefinit şi prelungit indefinit, moment coincident cu raza gîndului, cu spaţiul psihic. Cuvîntul „comoară", prin conţinutul său strălucitor, anunţă izbucnirea finală a feeriei lumii, transferată şi înveşnicită în spaţiul gîndului nepieritor.

Revenind la cele afirmate iniţial, este de observat că acest poem nu se termină într-un spaţiu cu tensiune deschisă către necuprins, adică în dilatare dimensională ilimitată, ci într-un punct, – ziua de azi : spaţiu luminos extrem de condensat, compri- mînd în miezul său spaţiile eternităţii trecute şi viitoare. In felul acesta se înfăptuieşte un spaţiu în supremă tensiune – ontologică şi intelectivă în acelaşi timp.

Glossă

Un spaţiu condensat de nuanţă particulară întîlnim şi în *Glossă.* Este vorba aici de orizonturi abstracte, străbătute şi structurate de lineaturi fine, de vectorii energetici ai unor mişcări generale. Din cînd în cînd apariţii fizice, concrete, conferă un grad de osatură materială, dar aflată în mişcare : mişcarea devenirii, a unor imagini ce „se dişternîn şiruri repezi", un caleidoscop foarte mobil al *zădărniciei.*

Alcătuit din linii de forţă antagoniste, întreg acest spaţiu, al cărui conţinut se încheagă şi se anulează mereu, este centrat de aceeaşi luciditate a poetului, conştiinţă cosmică a nimicniciei. Ochiul vizionar contemplă kinorama fantastică, de cea mai autentică esenţă bruegeliană (a se vedea mai ales *Lupta dintre Carnaval şi Postul mare)* ce se derulează cu iuţeala unui vîrtej universal : umbre, sunete, culori, actori, măşti vesele, măşti triste, nătărăi, mişei victorioşi urîn- du-se şi înclinîndu-se între ei, cîntece de sirene, mrejele strălucitoare.

Spaţiul poemului este interior : spaţiul conştiinţei neconcesive, care – pe distanţa a zece strofe – concentrează carnavalul grăbit al efemeridelor lumii, jalnica mecanică a zădăriniciei omeneşti.

Poemul începe cu un spaţiu pur intelectual desenat de agitaţia vană a timpului ca tipar în sine, a valului care se naşte pentru a se destrăma. Acest spoţiu este populat apoi cu elemente fizice care vin să-şi joace pe scena minţii numărul lor

mărunt. Şi apoi umbrele chinezeşti se retrag, dispar, pentru ca să rămînă din nou spaţiul spiritual pur, conştiinţa inconsistenţei lumii : „Vreme trece, vreme vine"...

Se bale miezul nopţii...

Acest scurt poem concentrează de asemenea la extrem un spaţiu sufletesc suspendat în cumpănă foarte fragilă deasupra vieţii şi morţii, cu întreruperea de o clipă a tuturor drumurilor către viaţă şi către stingere. Excepţionala imagine :

„Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte S-asamăn
intre-olallă viaţă şi cu *moarte*

mărturiseşte şi aici aceeaşi luciditate a gîndului amar pe care sirenele răguşite ale zădărniciei, ale zilnicului menit din veşnicie pieirii, nu-l pot amăgi şi ademeni.

Poetul se refugiază din nou într-un spaţiu aflat „mai sus şi mai în afară". Nu doar dincolo de spaţiul şi timpul vanităţii ca în *Glossă,* ci *dincolo de orice posibil,* un spaţiu în care toată curgerea, existenţia- litatea în sine, a încetat pentru o fracţiune infinitesi- mală de timp, - durata cît limba orologiului întîrzie neclintită în miez de noapte, neademenită spre trecut sau viitor : un spaţiu scobit de ecoul efemer al sunetului de aramă.

Acest orizont constituie un concept, o definiţie poetică de mare fineţe, exprimînd spaţiul t r a n s p o s i b i l u l u i : stare vacantă absolută, spaţiu zero în hiperconcentrare potenţială, de unde ar putea ori- cînd începe altfel geneza, creaţia. Este treapta ultimă a sublimărilor şi decantărilor spaţiale şi existenţiale, solicitînd un efort de imaginaţie la limita putinţelor intelective şi conferind una din cele mai tensionate emoţii ale minţii.

Odă
(in metru antic)

In acest poem i n t e n s i t a t e a , noţiune deosebit de modernă, constituie însăşi esenţa poemului. Este vorba despre suprema intensitate, — focul -, cu fericită bivalenţă şî interconvertibilitate : arderea universală, în sens heraclitian, — şi arderea sufletească.

Poetul, care credea în eternitatea sa ca unicitate demiurgică,

veşnic tînăr, adică mereu egal cu ziua dintîi, - şi frate cu astrul singurătăţii de pe ţărmul celălalt, ceresc, al universului, este pus dintr-odată, prin suferinţă, faţă în faţă cu zodia umană, care în seamnă combustie şi moarte :

„Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată ;
Pururi tinăr, înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălţăm visători la steaua Singurătăţii.

Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce...
Pîn-în fund băui voluptatea morţii
Nendurătoare".

Şi iată că în spaţiul nemărginit, deschis de prima strofă şi care părea imuabil şi inalterabil, un rug imens izbucneşte : condiţia existenţială umană, concepută ca o ardere extatică, dureroasă şi consumptivă în acelaşi timp. Flăcările absorb totul şi transformă pe poet şi universul în intensitatea pură a „dulcii" suferinţi şi a voluptuoasei morţi *conştiente de ele insele.* Este creat astfel un spaţiu tensional, - fizic şi abstract totodată, expresie a combustiei materiale şi spirituale, singurele care rămîn să locuiască nemărginirea ; *„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,*
Ori ca Hercui înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate Apele mării".

Mai mult însă : rugul existenţial uman este suplimentat de poet prin propriul său vis de supravoltare ontică a condiţiei omeneşti :

„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-a! meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix ?"

Din acest orizont al mistuirii, spiritul deschide pentru izbăvire şi înseninare, două spaţii potenţiale : primul, cel al rezâmislirii îndoielnice sub chipul luminos al păsării Phoenix într-un tărîm transcendînd

ţinutul suferinţii ; cel de-al doilea orizont este cel al închiderii poetului în sine, renunţînd la condiţia vo- luptaticei arderi heraclitiene („Piară-mi ochii turburători din cale") şi rămînînd doar conştiinţa pură a unui spectator extramundan, indiferent, neparticipant, ieşit din jocul formulei existenţiale umane.

Acest poem este prin excelenţă o suită de spaţii psihice, singurele elemente spaţializante fizice fiind evocarea astrului solitudinii pentru a plăsmui un orizont necuprins în care se înalţă rugul mistuind cosmosul şi pe poet. Deci două intensităţi aflate la distanţe polare : teluric şi celest.

Este de observat că acest poem rezumă, în condensări de mare încordare, spaţiile accesibile gîndirii umane, în raportul lor cu spaţiul vieţii :

— spaţiul n e m u r i r i i , ţinut în care se proiectează geniul, eon al ţinutului înalt, al ordinii reci, astrale, în care geniul rămîne veşnic identic cu sine, în forma nealterată a esenţelor primordiale ;

— spaţiul a r d e r i i c o n s u m p t i v e , care reprezintă esenţa condiţiei umane ;

— spaţiul r e î n c a r n ă r i i , conform mitului eternei întoarceri, al unei ipotetice ritmicităţi a timpurilor dintîi ;

— spaţiul negativ al r e n u n ţ ă r i i t o t a l e la vreo modalitate existenţială ;

— spaţiul c o n ş t i i n ţ e i p u r e d e s p e c t a t o r e x t r a m u n d a n , privind impasibil antinomica alcătuire şi desfăşurare a lumii şi conceptelor minţii omeneşti.

G. Spaţii ale erorii

într-o variantă la Scrisoarea I-a, Eminescu notează : „O greşeală universul a comis". Pentru că viaţa-este sinonimă cu suferinţa şi sfîrşeşte cu moarte. Numai un viciu intrinsec poate explica durerea şi perisabilitatea existenţei umane.

Ideea aceasta tragică revine de mai multe ori în lirica eminesciană. Dar ea apare îndeosebi pregnantă în antumele *Mortua est !, Rugăciunea unui dac, Strigoii* şi în postuma *Bolnav in al meu suflet.*

Este evident, că fiind vorba despre suferinţă şi meditaţie asupra suferinţii, spaţiile acestor poeme sînt precumpănitor sufleteşti, cadrul spaţial fizic re- prezentînd alcătuiri menite prin excelenţă convertibilităţii lăuntrice, - pe de o parte prin însuşirea acestor spaţii de a fi eronate, şi astfel în permanentă destrămare, iar pe de altă parte, prin calitatea de a fi intens

pătimite de către poet.

Mortua est !

Incă din poemul *Mortua est !* universul eminescian deschidea spaţii încărcate de fior cosmic, – fior cosmic însemnînd nu numai conştiinţa uimită a unor dimensiuni fără margini, ci în primul rînd *sentimentul creşterii indefinite a unor orizonturi mereu dilatabile,* atît fizice cît şi sufleteşti, aceste spaţii aflîndu-se într-un anumit raport : spaţii materiale care se convertesc, prin tensionalitatea lor structurală, în spaţii sufleteşti.

M*ortua est !* se deschide cu un asemenea spaţiu bivalent : orizont fizic proiectînd zări spirituale.

Spaţiul porneşte de la o reprezentare concretă, materială : „Făclie de veghe pe umezi morminte", dar cu o mare încărcătură tensională, atît fizică, – un fragment de lumină pe fundalul întunericului, – cît şi psihică, prin evocarea tragismului morţii de către flăcăruia fragilă în cetatea mormintelor. Al doilea vers abstractizează spaţiul care devine pur sonor : „Un sunet de clopot în orele sfinte", pentru ca apoi să devină pur sufletesc : „Un vis ce îşi moaie aripa-n

amar .

In acest spaţiu încordat al durerii, al conştiinţei tragice a morţii implacabile şi absurde, se vor derula în continuare toate imaginile fizice, care nu sînt de fapt decît vagi înseilâri, fantasme ale realului, simple transparenţe, închegări muzicale în destrămare :

„Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele.
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele,

O rază te-nalţă, un cintec te duce,
Cu braţele albe pe piept puse cruce,
Cind torsul s-aude l-al vrăjitor caier,
Argint e *pe ape şi aur în aer".*

De observat decorporizarea, decantarea extremă a materialităţii care face posibilă urcarea la cer a „umbrei de argint" de către o simplă rază, de către simplul suflu al unui cîntec, pentru ca totul să se preschimbe pînă la urmă în pure străluciri de argint şi de aur.

În strofa a V-a are loc o reîntoarcere pentru scurt timp la spaţiul strimt al lutului „rămas... alb şi rece,/ Cu haina lui lungă culcat în sicriu", pentru ca de aici să se deschidă o suită de două spaţii psihice ale îndoielii metafizice pe fondul cărora se mai observă fulguraţii străvezii ale lumii fizice, spaţii cu dimensiunile în maximă tensiune.

Primul dintre aceste spaţii este luminos : credinţa într-o posibilă existenţă transcendentă, superioară celei terestre :

„Dar poate acolo să fie castele Cu arcuri de aur
zidite din stele.
(..... ;
Să treci tu prin ele, o sfîntă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi ds lumină,
In haină albastră stropită cu aur".

Moartea este poate „o mare de stele", „un secol cu sori înflorit", în contrast cu basmul pustiu şi lipsit de frumuseţe al vieţii.

Dar, în antitezâ cu acest spaţiu, sugrumat de conştiinţa nimicniciei universale, se cască abisul halucinant al neantului fără limite, în care totul se prăbuşeşte şi se sfarmă, „stelele pică", „sorii se sting", lumi se cern dintr-un cer al golului şi al beznei :

„Se poate ca bolta de sus să se spargă
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-şi cerne
Ca prăzi trecătoare *a morţii* eterne..."

Poetul rămîne singur pe o scenă goală, într-un spaţiu pur psihic al meditaţiei, în faţa destructibilităţii universale. Spaţii circumscrise sînt evocate, dar sînt evanescente şi negative : spaţiile fantomatice ale unor vise care se încheagă şi se risipesc, ţinuturi *active* ale neantului : morminte care ne atrag, „deschise" :

„A li ? Nebunie şi tristă şi goală ;
Urechea te minte şi ochiul te-nşală ;
Ce-i/n *secol ne zice ceilalţi o deszic.*
Decit un vis sarbăd, mai bine nimic".

Astfel nu rămîne decît conştiinţa dramatică a absurdităţii şi tristeţii din care orice spaţiu al certitudinii, al fiinţării a dispărut. Şi prin însăşi esenţa de nimicnicie a existenţei dispare şi principiul ipotetic care a ratat existenţiabilitaiea, pentru ca vidul să fie întreg, nonsensul absolut :

„De e sens intr-asta, e-ntors şi ateu.
Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu".

Poemul sfîrşeşte într-un spaţiu indefinit de totală disponibilitate, promis oricărei neogeneze, oricărei reinvenţii existenţiale.

Rugăciunea unui Dac

Trei nivele ontologice se succed în acest poem, fiecare deschizînd un alt spaţiu fizic şi, corespunzător, psihic.

Primul nivel este o extremă decantare atît a spaţiului cît şi a onticităţii împinsă pînă la *tronsposibil*, abia de conceput de mintea omenească, fiind vorba» – precum am mai amintit, de acea stare golită atît de existenţa cît şi de neant, de întindere şi durata, de posibil şi imposibil : universul întreg cu necuprinsul timpului şi spaţiului contractate pînă la dimensiunea unui punct, iar acest punct devenit el însuşi potenţial :

„Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sîmburut luminii de viaţa dătător,

Nu era azi, nici mine, nici ieri, nici totdeauna"...

„...Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată..."

Este evident că o asemenea stare, un asemenea spaţiu nu pot avea decît realitate pur psihică, fiind creaţie de supremă încordare imaginativă a unei minţi de excepţie.

Din acest „spaţiu" primordial, de pe acest nivel subexistenţial, se trece apoi în orizontul fizic aS condiţiei umane. Spaţiul acesta are caracter mobil, pe de o parte prin jocul alternant de la viaţă la moarte şi de la Soarte la viaţă, iar pe de altă parte prin vuetul vîntului, prin glasul cîntecului, catalizatorul obişnuit al transferului psihic al spaţiului material extern în poezia eminesciană. Pentru că de fapt acest spaţiu extern, senzorialul, este intens trăit, suferit, este deci mai mult lăuntric decît exterior („Şi inima-mi umplut-au cu farmecele milei... Şi-n glas purtat de cîntec simţii duiosu-i viers...").

Din spaţiul existenţial um-an poetul, a cărui făptură constituie o eroare a creaţiei, eroare ce se desfăşoară sub semnul durerii şi care eşuează în stingerea totală, cere zeului creator trecerea către o a treia ipostază, nefirea.

Dar un spaţiu negativ pasiv însemnează nonexis- tenjâ pură. Eminescu imaginează însă un spaţiu negativ *activ,* în sensul exersării repetate a suferinţii şi agoniei : astfel, spaţiul devine predominant sufletesc şi constituie motivul principal al poemului.

„Sa blesteme pe-oricine de mine-o avea mila,
Să binacuvinte₂Q pe cel ce mă împilâ..."

„...Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, Pin' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec"... „...Şi-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă, Ce-o să amuţe dinii ca *inima-mi s-o rumpă,*
Iar celui ce cu pietre mă va izbi In faţa, Indură-ie, stăpîne, şi-i dă pe voci viaţă !"

„...Să simt că de suflarea-ţi suflarea mea se curmă şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă !"

In rezumat, în Rugâc/unea unu/ *Dac* sînt condensate cele trei ipostaze imaginabile în raport cu exis- tenţiaM : transposibilu î, posibilul, imposibilul ; preexistenţă, existenţa, nonexistenţa. Dar, precum am menţionat mai sus, toate aceste ipostaze, toate aceste „spaţii" fiind intens trăite, pătimite, sînt de natură psihică : cel intermediar, - umon, este afectiv, iar primul şi ultimul de natură intelectuală. Suita celor trei stări începe cu un spaţiu de maximă disponibilitate şi sfîrşeşte cu un orizont de maximă indetermi- nare. Două spaţii infinit deschise, oferind totală libertate de mişcare gîndului.

Bolnav în al meu suflet

Una din cele mai tulburătoare creaţii eminesciene, echivalent cogenial al monologului hamletian, este postuma *Bolnav în al meu suflet,* datînd din jurul anului 1876.

Eminescu meditează şi în această poezie asupra suferinţei existenţei omeneşti. Dar proporţiile spaimei faţă de această suferinţă capătă aici amploarea dimensională a eternităţii : poetul se teme de eventualitatea ca moartea să nu ducă la extincţia totală şi deci la încetarea definitivă a durerii, ci să constituie doar un interludiu, după care urmează un nou ciclu al suferinţii ; şi aceasta la indefinit, ca o osîndă fără sens ce se repetă mereu şi mereu, asemenea caznei lui Sisif.

Poem al emoţiei intelectuale, aici dimensiunile spaţiului fizic şi psihic se confundă cu cele ale cosmosului. In acelaşi timp nu este însă vorba de un simplu spaţiu al meditaţiei pure, distante, detaşate, ci - repetăm – un spaţiu al torturii, un orizont trăit, îndurat profund pînă la ultima fibră a trupului şi sufletului.

Spaţiul poemului este la început pur sufletesc şi el rămîne mult timp ca atare, un ţinut mereu sfîşiat de sentimente antinomice : suferinţa şi refuzul ei, conştiinţa că existenţa umană este o maladie, o eroare, căreia geniul – acea conştiinţă superioară a universului, îi opune tristeţea şî dezgustul. Pe fundalul acesta halucinant, care se autoneagă permanent, se proiectează o umbră, o singură umbră : „nefasta arătare" a poetului.

Această unică prezenţă fizică centrează şi conferă o stranie concreteţe nemărginirii ostile, a cărei minusexîstenţă, se reflectă pe chipul chinuit şi palid al poetului : revolta, durerea, conştiinţa nimicniciei, slăbiciunea unită cu demnitatea, respingerea egala, ati' a binelui cît şi a răului, şi mai ales extrema istovire prin suferinţa fizică şi spirituală : conştiinţa non-sensului, a absurdităţii. Este de la sine înţeles că această imagine fantomatică mai mult destructurează decît încheagă spaţiul fizic.

O grimasă de ris dispreţuitor este schiţată la un moment dat la gîndul că stingerea eternă îl va salva pe poet de această viaţă a chinului ; în acest moment apare dorinţa intensă a unei intervenţii active, dar negative, destructive faţă de propria-i fiinţare :

> *„A*ş ride *doar de viaţă, dispreţuind-o toată,*
> *Muncind cu mii de chinuri suflarea ei spurcată,*
> *Muncind in mine insu-mi voinţa-n orice nerv,*
> *Peirea cea eternă din mine să o serv."*

Dar acum apare o schimbare radicală a alcătuirii spaţiului fizic şi

– corespunzător – a celui sufletesc : intervine perspectiva migraţiei eterne a poetului şi a suferinţii sale printr-un număr indefinit de spaţii şi timpi ai durerii. Repetăm, este vorba de veşnica întoarcere a sufletului cu *durerea sa cea de azi, durerea geniului,* care sufere deci de două ori : odată ca alcătuire materială umană şi odată spiritual, geniul fiind conceput ca suprema luciditate a valorilor :

„Dar, vai ! Nici siguranţa nu am co *mor pe veci.*
Şi dacă oare-a morţii mini palide şi reci In loc să sferme vecinic
a vieţii mele normă,
Ar pune al meu suflet sărman in altă formă ?
Dacă a mea durere, un vecinic Ahasver, ia sorţi va fi pus iarăşi,
de către lumi din cer,
Ca cu acelaş suflet din nou să reapară Migraţiei eterne, unealtă
de ocară ?"

Urmează spectacolul fantastic al alergării fulgerătoare a sufletului gonit ciclic prin nenumăratele forme şi spaţii, prin evii trecuţi şi viitori ai durerii. La capătul extremei istoviri fizice şi spirituale geniul îşi pune întrebarea: j-J ,r

„Ş-acum din nou in evu-mi, lui Sisif cruda stincâ Spre culmea morţii
mele ridic ş-ast'dată încă.
Ş-ast'dată ? Cine-mi spune ca-i cea din urmă oară ?...

Excepţională imagine a unei vieţi care prin intensitatea suferinţii, *particulară certitudine a existenţialităfii in ordine umană,* urcă spre „culmea morţii", tensionînd la extrem spaţiul negativ al poemului, spaţiul negativ cel mai intens, cel mai încordat : încordare contradictorie, iscată pe de o parte de durere, pe de altă parte de refuzarea ei ; pe de o parte de viaţa tensionată prin suferinţă, pe de altă parte de dorinţa stingerii totale ; iar la aceasta se adaogă repetarea mereu şi mereu pe traiectoria eternităţii a acestor spaţii încordate negative, care se înfruntă fără rezolvare, fără ieşire.

Iată deci încă o dată acea manieră eminesciană de a nu închide spiritul într-un orizont strimt, avecto- rial, ci de a-i lăsa libertatea nelimitată de mişcare într-un spaţiu deseori antinomic, – nerezolvat şi cei mai adesea nerezolvabil, in modul acesta zborul spiritului rămîne deschis, iradiază către nemărginire.

*

Privind comparativ cele trei poeme analizate se poate nota o anumită gradaţie : Mo*rtua est !* constituie spaţiul suferinţei pur sufleteşti, al meditaţiei dureroase care se rezolvă prin negarea lumii perisabile şi a ipoteticului ei plăsmuitor. Spaţiul se desface nemărginit spre „nimicul cu noaptea lui largă", fn *Rugăciunea unui Dac* spaţiul este bivalent : suferinţă fizică şi sufletească, de asemenea cu necuprinsă revărsare în nefire. In sfîrşit, poemul *Bolnav în al meu suflet* conţine şi el un spaţiu al dublei suferinţi, mai ales a celei fizice, care atinge maximum de intensitate : dar acest spaţiu nu se mai rezolvă prin tăgăduire, ci se reia la indefinit ; este deci deschis unor repetate cicluri ale suferinţei. Puterea de a nega absurdul, eroarea, merge în primul poem pînă la negarea „ziditorului" acestei existenţei care a fost ratata pentru tocită veşnicia ; în *Rugăciunea unui Dac* este tăgăduită propria viaţă a insului suferind, dar în *Bolnav în al meu suflet o* imensă spaimă irezol- vabilă invadează existenţa şi eternitatea prin spectrul reluării indefinite a torturii fără sens şi fără ieşire.

Spaţiul erorii rămîne astfel una din cele mai impresionante construcţii eminesciene : spaţiu intens tensional, puternic convertibil în zări sufleteşti şi nemărginit deschis fie eternităţii neantului, fie veşniciei suferinţei. Iar depăşirea acestor spaţii se va înfăptui în *Melancolie :* cea mai radicală extrapolare metarea-

lă : conştiinţa vie a erorii cosmice, a transcenderii ei şi a înseninării în spaţiul minusexistenţei, al depersonalizării.

Strigoii

Poemul *Strigoii* desfăşoară un amplu film dc suite spaţiale fizice în puternică tensiune şi astfel în permanentă convertibilitate psihică, totul sfîrşind printr-o inedită deschidere în orizonturile indeterminabilului.

Poemul începe cu un spaţiu agonic, al unei înmor- mînlări, – deci *ob initio* un spaţiu material vectorizat negativ de prezenţa morţii, – alcătuit din liniile ezitante ale interiorului unei biserici înalte sub pîlpîirea firavă a luminărilor de ceară. Şovăirea conturelor, evanescenţa lor pe fondul întunericului, este amplificată de corul clericilor, - profund, potolit, - muzica exersînd şi aici ca în multe poezii destructurarea acestui spaţiu, şi aşa foarte instabil, şi operînd preschimbarea în spaţiu psihic.

l-n acest spaţiu concret sumbru, chipul palid al moartei şi albul veştmintelor dau accent particular de spaţiu tensional negativ. Diversele culori ale acestui cadru sînt chemate să-i dea stranietate şi să-i scoată în felul acesta din orizontul realului.

Astfel spaţiul acesta în disoluţie este metafora şi receptacolul durerii, disperării şi revoltei lui Arald ; este locuit prin urmare de un orizont sufletesc extrem de încordat, în mişcare centrifugă, tăgăduitoare, faţă de tragica realitate. In felul acesta vidul creat cheamă cu necesitate alt conţinut ; acesta va fi spaţiul timpului trecut consumat, care a dat naştere şi a sălăşluit dragostea dintre Arald. şi Maria, prinţesa dunăreană. Este de observat însă că acel timp şi acel spaţiu a! bucuriei nu mai au existenţă reală, concretă, ci sînt fantomatice, nişte strigoi ai fostei fericiri, revenind în sufletul desnădăjduit al regelui avar : au deci acum fiinţare pur sufletească.

Spaţiile fizice evocate îşi întind hotarele la margini de pămînt, măsurînd întinderea cuceririlor tînă- rului rege. Ele se vor condensa şi se vor transfera în spaţiu! iubirii („Arald, copilul rege, uitat-a universul"... „Privindu-mă cu ochii în care-aveai un cer"). Această evocare şi apoi refracţie a spaţiului fizic, a universului din afară, şi reducerea lor la momentul şi spaţiul suspendat al iubirii, au rolul de a anula acel spaţiu apus înlocuindu-l cu actualul spaţiu materia! al bolţilor întunecate şi reci lovite de rezonanţa litaniilor înmormîntării. Dar, este evident

că acest spaţiu este la rîndul său transmutat în zările din sufletul disperat al lui Arald, întregul poem fiind un continuum de întîmplări psihice.

Caracterul paralogic al acestor întîmplări supuse halucinaţiei, desnădejdii, magiei, dezinseră a'in realitatea materială orizonturile fizice ce vor urma,. făcîn- du-Le imagini în oglindă, răsfrînte în afară, ale sufletului.

Astfel, noui spaţiu senzorial care se deschide – avînd linii foarte fugare, – este spaţiul „zborului" 'lui Arald la preotul păgîn. Arald cere magului să-i readucă pe Maria din moarte. îi cere deci să deschidă spaţii şi timpi în metareal, în antifire. în continuare,

spaţiile fizice, alcătuite de asemenea din linii tremurătoare pe fondul beznei, sînt spaţii ale spaimei, ale iminenţei faptelor de magie, care invadează înaltul dom sub forma unei muzici fantastice, legînd lumea reală cu cea ireală a vrajei.

Apoi spaţiul este puternic zguduit sub valurile cîn- tării care cresc în intensitate pînă la a căpăta forţa unor gigante stihii ale naturii, metafore ale durerii de proporţii cosmice a lui Arald :

„Se zguduie tot domul, de parc a ti de scinduri,
Şi ştirici în temelie clătindu-se vedem,
Plînsori sfişietoare împinse de blestem Se urmăresc prin
boite, se cheamă, fulger, gem şi cresc tumultuoase in valuri,
rinduri, rînduri"...

Spaţiul real iese din el însuşi şi se mută în spaţiul magiei. Invocarea lui Zamolxe, - „sămînţă de lumină" - transferă integral cadrul fizic în orizontul miracolului, unde are loc aparenta înviere a Măriei, - de fapt, apariţia strigoiului ei. Şi mereu, totul într-un văzduh al cîntării, deci permanenţa muzicii ca factor de transsubstanţializare a spaţiului fizic :

„Şi blînde, triste glasuri din vuiet se deslac,
Acuşa lo ureche-i un cintec vechi străbate,
Ca murmur de izvoare prin irunzele uscate,
Acuş o armonie de-amor şi voluptate Ca molcoma cadenţă a
undelor pe lac."

în partea a ili-a a poemului, spaţiul agonic, spaţial morţii se adînceşte şi mai mult. în domul cu aceleaşi conture abia ghicite sub iradierea făcliilor, regele Avarilor, pradă obsesiei sale, s-a mutat psihic într-o sferă paralogică, sfera nebuniei. Marcat pe inimă de „pata neagră" a morţii, mintea sa îşi petrece acum viaţa într-un orizont extrareal care se deschide în timpul nopţii sub forma unei cavalcade halucinante, alături de fantoma, de strigoiul logodnicei sale :

„Şi azi el se *avintă* pe *calul* său *arab şi drumul, ca*
săgeţii, ii dă peste pustie"...

„...In părul ei de aur, rubine-nilăcărate, şi-n ochii ei
s-adună lumina sfintei mări – S-ajung curind in
cale, s-alătură căl-ări"...

„...Ei trec ca vijelia cu aripi fără număr,
Căci caii lor aleargă alăturea-nspumaţi..."

Şi aceasta pînă în una din nopţi cînd, întîrziind şî încercînd să scape de ameninţarea aurorii, zorile, care ucid strigoii, îi surprind şi răpun pe cei doi îndrăgostiţi ; ajunşi în templu, acesta se preschimbă în mor- mîntul lor.

Şi din nou întreaga fire prinde să cînte jelind pe „crăiasa cu chip frumos şi sfînt, pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad", victime ale uneT erori structurale a condiţiei umane.

La varietatea uimitoare a spaţiilor fizice şi psihice eminesciene, de nuanţele cele mai inedite, se adaogă spaţiile din *Strigoii,* care sînt cele ale interferenţei vieţii cu spaţiul morţii, al vrăjii şi al nebuniei.

Reducerea la sfîrşit a acestor spaţii fantastice, cele mai agitate din creaţia poetului, - la imaginea bătrî- nului, care rămîne din nou orb şi încremeneşte în jilţul său de piatră, are dublă semnificaţie. Pe de o parte, perisabilitatea acelor spaţii ale vieţii şi ale morţii şi astfel întreruperea derulării unui timp a cărui desfăşurare declanşată de resorturi fireşti, ale vieţii, şi de mecanisme nefireşti, ale magiei, a dus pînă la urmă la impas existenţial. Pe de altă parte, bătrînul rămîne orb pentru că nu mai are ce vedea în lumea reală, în afară de durere şî fum.

Nu mai stăruie astfel decît tiparul pur al minţii magului, punct fix lucid în jurul căruia se învîrte mecanica universalei disoluţii. Spaţiile închise în afară se deschid astfel înăuntru, unde se reflectă, odată cu simbolica poveste uitată a lui Arald, veşnica inconsistenţă a lumilor. Poemul se încheie într-o puternică tensiune spirituală tălmăcită în orbirea şi renunţarea magului : inutilitatea aventurii umane precum şi a oricărei încercări suprafireşti de a corecta viciul primordial al spaţiului existenţial omenesc.

Corbul alb şi corbul negru, care se rotesc în jurul frunţii bătrînului mag, semnifică, după cum a arătat Alexandru Bogdan, amintirea şi gîndul, analog celor doi corbi ai lui Odin. Eminescu însuşi a dat această interpretare în versul 100 al poemului : altfel spus, gîndul meditînd asupra întrupărilor luminoase dar evanescente ale vieţii. Dar poate că imaginile aceloraşi corbi reapărînd în final evocă sufletele celor doi eroi ai vieţii, dragostei şi morţii.

Este de observat că, spre deosebire de civilizaţiile arhaice, de creştinism şi de hinduism, care consideră suferinţa firească, adică justificată, fie prin vina morală a omului (concepţia creştină), fie prin ignoranţa acestuia (budismul), Eminescu găseşte suferinţa *cbsurdâ : o* eroare a *genezei* şi nu o eroare (un păcat) a omului. Din acest motiv, durerea nu poate fi suportată, acceptată pentru raţiuni de expiere etică, aceste raţiu-ni neexistînd. Suferinţa nu are vreun sens,

- cosmic, etic, mitico-istoric, - ci este un nonsens în cadrul oricărei onticităţi. Căci orice existenţiali- tate trebuie să fie perfectă şi eternă.

Din poeziile sale nu rezultă cu certitudine dacă Eminescu privea eroarea ca inerentă oricărei geneze, oricărei fiinţări, sau numai condiţiei umane. Se pare însă că onticitatea absolută era considerată de creatorul *Rugăciunii unui Dac* drept o idealitate captivă în imposibil.

H. Spaţii ale însingurării şi extrapolării

însingurarea este temă curentă în lirica eminesciană. Ea parcurge mai multe registre : social, afectiv, existenţial, axiologic.

Astfel, însingurarea socială apare pregnant în *Scrisoarea I* şi *Scrisoarea II,* însingurarea afectivă în finalul *Scrisorii IV,* precum şi în numeroase alte.poeme ,,de dragoste" ; izolarea ontică o găsim mai ales în *Melancolie, Odă (în metru antic),* iar cea axiologică (şî existenţială în acelaşi timp) va culmina cu *Luceafărul.*

în cele ce urmează ne vom ocupa de unele din aceste poeme în care Eminescu foloseşte spaţii fizice ca metafore sau ca substanţă de construire a spaţiului sufletesc al însingurării sau extrapolării.

De cîte ori, iubito...

în poezia De *cîte ori, iubito...* ne întîmpină un spaţiu ageometric, nemodelat, construit din simple raporturi cromatice şi proiectînd o stare sufletească, - şi anume, încordarea nerezolvată a despărţirii dintre două fiinţe cîndva foarte apropiate.

Este aici o acuarelă monocromă, foarte fluidă, făcută din tonuri clare, diafane : oceanul de gheaţă, bolta aurie, luna „cea galbenă", redusă la o simplă pată :

„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte.
Pe bolta aurie o stea nu se *arată,*
Departe doară luna cea galbenă – o pată..."

Spaţiul este în mişcare nu numai prin vasta întindere a cerului şi a apei, dar şi prin zborul păsării,

zbor în moarte - care lărgeşte indefinit orizontul, deja pus în tensiune de pîlcul păsărilor care au precedat-o :

Jar peste mii de sloiuri de valuri repezite O pasare
pluteşte cu aripi ostenite,
Pe cind a ei pereche nainte tot s-a dus ' C-un pilc întreg de
păsări, pierzindu-se-n apus."

Zborul final al păsării deschide spaţiu în văzduhul nestructurabil al stingerii. Nelinişlea, încordarea sufletească a despărţirii fără întoarcere este tulburător exprimată printr-un spaţiu clarobscur care creşte fără oprire : clarul dimineţii eterne a luminii care mistuie icoana iubitei, opus întunericului ale cărui străfunduri anonime vor absorbi pe poet, exilîndu-l în singurătatea absolută :

„Sîntem tot mai departe deolaltă amindoi Din ce in ce mai
singur mă-ntunec ţi înghe ţ,
Cind tu te pierzi în zarea eternei dimineţi."

A se observa în acest poem puternica tensiune a spaţiului prin fuga inversă între doi poli care se resping reciproc : spaţiul luminos, — definind fericirea inocentă, necontaminată de gînd, a iubitei — şi spaţiul întunecat care dizolvă imaginea poetului, pradă unei tristeţi absolute. Sînt deci două spaţii fizice reprezentînd orizonturi sufleteşti diametral opuse ca intensitate afectivă şi ca viziune spirituală : unul suitor,
— în lumină, în viaţă, — celălalt coborîtor în abisul nefiinţei ; fiecare spaţiu este supus unei încordări nelimitate.

De observat absenţa aproape completă a elementului muzical. Totul este un joc pantomimic : pe fondul tăcutului clarobscur două umbre se depărtează una de alta sfîşiind la infinit orizontul cu goana grăbită a despărţirii ireparabile. Golul dintre cele două goane inverse rămîne locuit doar de conştiinţa extrem de tensionată a vidului sufletesc, care creşte fără hotare.

Ca şi în alte poeme *(Glossă, Cu mine zilele-ţi adaogi* etc.), scena pe care se petrece acţiunea din *Despărţire* este pur psihică. Elementele fizice, evanescente, schiţate sumar, sînt doar simple răsfrîngeri în oglindă ale sufletului care-şi structurează viziunea şi emoţia dramatică a despărţirii, şi anume a unei despărţiri *absolute,* cu ajutorul unor imagini fugare din lumea materială.

Această definire a despărţirii absolute ni se pare unică în literatura lumii şi ea trece prin trei ipostaze, dintre care fiecare ar fi fost cu totui de ajuns.

Prima ipostază se află exprimată în al doilea vers : „Te-aş cere doar pe tine, *dar nu mai eşti a ta".* Este

extraordinar de pregnantă, de reală şi de un tragism ireversibil această viziune a despărţirii ca o *ieşire din ea însăşi a fiinţei dragi,* echivalentul unei aneanti- zări a acelei fiinţe unice care se naşte în cel ce iubeşte. Incetînd să iubească sau iubind un altul, femeia a renunţat la acea făptură unică ce s-a născut pentru o vreme, iar apoi s-a desfăcut de sine şi acum încetează de a mai exista, pentru a deveni o *alter- fiinţă ;* mai mult, o *antifiinţă* în raport cu cea zămislită în iubirea dintîi. Deschiderea unui nou ciclu de iubire după „vestejirea" celei dintîi semnifică astfel o autonegare.

A doua treaptă a despărţirii este moartea sufletească şi apoi fizică a poetului, care imploră uitarea din partea iubitei sale şi a lumii întregi. O suită de imagini decantează progresiv făptura poetului pînă la pulverizarea sa în absenţa totală. De fapt, este vorba de o suită de spaţii ale durerii tot mai adînci, cu ecouri de obicei de natură muzicală în orizontul fizic din afară :

„Cintări tînguitoare prin zidurile reci Cetşi-
vor pentru mine repaosul de veci..."
„Răsar-o vijelie din margini de pămint,
Dind pulberea-mi ţarinii şi inima-mi la vint".

Acest spaţiu patetic este de fapt spaţiul uitării, în care poetul este ostracizat de către iubita lui şi de către întreaga lume. Şi aceasta nu dintr-o vină măruntă care ar sta în puterea noastră, ci repetăm, din cauza unui viciu existenţial :

„Tot alte unde-i sună aceluiaş pîrău :
La ce statornicia părerilor de rău
Cind prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre şi umbra unui vis ?"

Pentru că iubirea nu a reuşit să arhitectureze un spaţiu al absolutului situat dincolo de acest orizont al destrămării

implacabile, al erorii, al alterabilităţii.

Despărţire

Cea de a treia etapă a despărţirii este înscrisă de reapariţia imaginii iubitei, renăscută asemeni unei flori neştiutoare a naturii biruitoare, desfăcîndu-se in- voaltă şi fericită cu inocenţa elementelor, în spaţiul aflat dincolo de orice amintire a poetului.

„Ci tu rămii in floare ca luna lui April,
Cu ochii mari şi limpezi, cu zimbet de copil,
Din cit eşti de copilă să-ntinereşti mereu,
Şi nu mai şti de mine, că nu m-oi şti nici eu".

Dar ultimul vers arată că de fapt nu este vorba de un spaţiu hedonist închis, ci - la fel ca în poemul precedent, de un spaţiu deschis, tensionat puternic de îndepărtarea unul de altul a celor doi îndrăgostiţi, care se despart pentru totdeauna. Un vid crescînd indefinit şi locuit de conştiinţa tragică a extrapolării totale.

Este prin urmare de subliniat că pentru Eminescu despărţirea (Adio, Pe *lîngă plopii fără soţ...* etc.) nu constituie un motiv elegiac minor, de obîrşie romantică, ci o *problemă metafizică, o dramă cosmică,* re- flectînd o neputinţă structurală lumii şi sufletului :

aceea de a realiza absolutul, de orice natură ar fi el : existenţial, axiologic, spiritual.

Dar despărţirea nu este o simplă scădere la zero a intensităţii sufleteşti, raportul dintre două indiferenţe, ci raportul dintre doi poli care se resping reciproc, iscîna acel spaţiu puternic negativ, de care vorbeam mai sus şi care semnează absolutul însingurării.

Melancolie

Un spaţiu fizic tensional prin excelenţă, de respiraţie cosmică, ne întîmpină de asemenea în *Melancolie.* Acest spaţiu este schiţat de elemente concrete, senzoriale, care au calitatea unor rezonanţe emoţionale imediate, a unei conversiuni psihice nemijlocite : coloritul selenar al priveliştii, ceremonia înmormîntării „monarcului" nopţii, cimitirul care reia multiplicat spaţiul indeterminabil al morţii, spaţiu

amplificat de prezenţa ruinilor şi a cucuvaei.

In momentul următor, zgomotul straniu al toacei şi al clopotului, apariţia în spaţiul fizic real a demonului nevăzut, a unei făpturi din altă ordine existenţială, conduc spaţiul la limita dintre realitate şi irealitate.

Versul : „De-auzi din ea un vaer, un aiurit de jale" marchează excepţional surparea vieţii în infrarea! printr-un ţipăt de desfăşurare cosmică, pe care jocul vocalelor îl reiau repetat, obsesiv, cu propagare la nesfîrşit.

Şi apoi spaţiul fizic se destramă pînă se reduce la simple conture şi umbre. Indeterminabilul este accentuat de „gîndul obscur" al greierului care întreţine indefinita durată a ruinilor. Acest gînd tainic sugerează că însăşi starea psihică este indefinită.

In acest moment al desfăşurării poemului, transformarea spaţiului exterior în spaţiu lăuntric devine firească. Sufletul poetului nu este acum decît un „cîmp" nelinişţit de umbre şi semiconture fără consistenţă. Dar Indeterminabilul îşi atinge aici limita extremă prin aceea că poetul însuşi se înstrăinează de sine, se *depersonalizează,* intră în văzduhul fără nume al morţii ipotetice :

> *„Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost De-mi ţin la*
> *el urechea – şi rid de cite-ascult Ca de dureri străine ?...*
> *Parc-am murit de mult[1'].*

in felul acesta spaţiul senzorial şi corespondentul său sufletesc se plasează într-o altă sferă ontologică. Starea de disoluţie a ambelor spaţii, dezagregate de contaminarea cu moarte, sugerează conştiinţa dramatică a extrapolării totale, acesta fiind spaţiul spiritual al poemului. Astfel, *Melancolie* realizează piscul unei tensiuni de gîndire rareori atinsă în lirica universală.

Mai cm un singur dor

Variaţiile pe aceeaşi temă ale poeziei *Mai am un singur dor* mărturisesc obsesia poetului pentru spaţiul care se va deschide după stingerea sa. Ele con- stituiesc de fapt un singur poem în care sînt reluate repetat laitmotivele chemate să înscrie spaţiul respectiv.

Spaţiul acesta este cel al mării, al întinderii ne- sfîrşite de

unde mereu nelinişti te, agăţîndu-se neîncetat de stînci „cu braţe de valuri" şi neîncetat prăbu- şindu-se într-o perpetuă mişcare a destrămării, vegheată de seninul cerului şi al clarului de lună.

Astfel, spaţiul poemului este alcătuit din trei elemente cu potenţial infinizant : apa nemărginită, necuprinsul albastru al cerului şi lumina eterată a clarului selenar. Primul element desmărgineşte neîncetat spaţiu! fizic prin mobilitatea şi inconsistenţa undelor, azurul celest constituie prin excelenţă spaţiu nelimitat, iar clarul de lună deschide „tremuratul plai de vis",

un văzduh clarobscur care se încheagă şi se dizolvă de asemenea fără încetare.

Şi aici ca şi în alte poeme, se adaogă apoi senzaţiile sonore, element spaţializant prin esenţa sa mobilă, aflată la limita dintre fizic şi psihic : foşnetul frunzelor vestejite, zgomotul izvoarelor care cad, murmurul valurilor ce se sparg de stînci, sunetul tălăngii, cîntul gemut al mării. Totul în imensul orizont liniştit al serii, linişte neîntreruptă de glas omenesc („Şi ni- men urma mea / Nu-mi plîngă la creştet"), pentru ca vocile naturii să rămînă singure cu potenţialul lor de nemărginire.

Acest ansamblu de sunete iscă al doilea cerc de desmărginire a spaţiului, cerc care înconjură spaţiul fizic amintit, pentru a se pierde apoi, prin natura sa muzicală, în spaţiile indefinite ale sufletului.

Convertirea în spaţii sufleteşti are loc cu necesitate : toate elementele fizice se află în mişcare, toate mişcările sînt perpetui, toate se preschimbă în muzică şi astfel totul nu-i altceva decît proiecţia unui suflet care năzuieşte după moarte să-şi contopească solitudinea cu zbuciumul veşnic al naturii.

Pentru că însingurarea eternă este tema poemului. Diversele elemente sînt chemate să înscrie această solitudine : plecarea către necuprins a apei şi cerului, clarobscurul lunar, tînguirile însingurate ale talazurilor, buciumelor, crengilor, vîntului, izvoarelor, frunzelor.

Troienirea acestei singurătăţi de către timpul pier- dut (aducerile-aminte) constituie o excepţională imagine a opririi timpului lăuntric, unghiul sufletului fiind deschis către *timpul experimentat,* către sufletuf care a fost. Eternitatea morţii constă într-un schimb, într-o interconvertibilitate perpetuă între timpul trăit şi veşnica mişcare de desmărginire din univers : undă de apă, undă de sunet, undă de lumină.

Totul sub veghea prietenoasă a singurătăţii de sus a luceafărului, ecou *în eternitate al geniului* :■

„Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zimbească iar".

„Va geme de paterni Al mării

aspru cint...
Ci eu voi ti pămint In
singurătate-mi".

Scrisoarea I!

Cu ajutorul unei suite variate de spaţii fizice, care din punct de vedere axiologic sînt fie pozitive, fie negative, *Scrisoarea II* defineşte – prin delimitare sau transfer, – sfera noţională a poetului, - a geniului.

Îri prima parte a poemului se desfăşoară în faţa noastră, ca într-un bîlci al deşertăciunilor, un caleidoscop de imagini care ilustrează vanitatea, nonvaloarea unor trăsături etice ale epocii.

Iată, în primul spaţiu fizic se perindă : un „poet" care-şi desface pe tarabă versurile asemenea unor mărfuri, utilizabile pentru cuplete de teatru, aplaudate de o galerie ieftină şi obscură ; un alt „poet", figură de „commedia deH′arte" îşi închină stihurile cu plecăciuni şi mască slugarnică la puternicii zilei şi la femei ; acest spaţiu se continuă cu imaginea versificatorului care, nespunînd nimic, vorbeşte în deşert, idoli aplaudat la rîndul său de o ceată de neghiobi : aceştia fie nu înţeleg, fie supraestimează pe un liliputan ; pentru ca în final întreg acest spaţiu să fie redus brusc la o „băşică de spumă într-un secol de nimic".

A doua secvenţă spaţială fizică este reprezentată de scena unui teatru în care apar doi amanţi, apoi o terţă amoroasă şi pe urmă un cor de operetă şi în sfîrşit o întreagă academie de femei instruite în şti - inţa Venerei şi frecventată de generaţii de tineri, „academie" care se neagă apoi prin propria-i descompunere morală :

„Pînă cînd din toată şcoala o ruină a rămas."

în contrast axiologic şi, corespunzător, - dimensional, apare acum spaţiul adolescenţei şcolare. Nu mai este vorba de spaţii strimte cît o boabă de spuma sau timpi „de nimic", ci intervin spaţiile cosmice, lumile haosului întreg şi epocile veşniciei. Totul este văzut sub perspectiva adolescentului visător, cu mintea predispusă pentru zborul imaginaţiei, pentru

fantezia plină de farmec, generozitate şi gust al jocului : o reverie care proiectează totul „în infinit".

Sînt de observat natura şi sensul raporturilor spaţiale fizice. Primul spaţiu este al zădărniciei de a scrie versuri amoroase pentru carieră ; al doilea spaţiu vrea să repare pe primul prin încercarea de a propune poetului să scrie pentru iubirea în sine ; dar spaţiul iubirii este şi el anulat de o nouă vanitate, aceea a femeii în general. Acum de la „academia" de femei se trece la amintirea şcolii din adolescenţă, spaţiile şi timpii luminoşi de atunci sînt puşi în antitează cu şcoala „Zînei Vineri", precum şi cu epoca poetului,
— apoetică şî antipoetică.

Astfel, autoexilul poetului dintr-o lume goală şi stearpă spiritual în acel spaţiu al meditaţiei, cu refuzul ca gestul său scris să fie dăruit unei asemenea societăţi, apare un lucru firesc. Ultimele versuri consemnează exemplar această izolare :

„De-oi urma să scriu in versuri, teamă mi-e ca nu cumva Oamenii din
ziua de-astăzi să mă-nceap-a lăuda.
Dacă port cu uşurinţă şi cu zimbet a lor ură,
Laudele lor desigur m-ar mihni peste măsură".

Căci dacă ura face ca la izolarea poetului să participe şi neînţelegerea şi adversitatea din jur, elogiile din partea unei astfel de societăţi ar însemna o poluare, un sacrilegiu împotriva unui univers spiritual nemeritat, care rămîne într-o sferă ce trebuie să fie intangibilă pentru miopii spiritului.

Structura spaţiilor din „bîlciul deşertăciunilor" este mobilă prin însăşi natura lor inconsistentă, nonvalo- ric ă, precum şi prin perindarea rapidă ca într-un film pantomimic cu personaje multe, avînd mişcări automate, amintind de tablourile lui Bruegel, în care numeroasele personaje par nişte manechine manevrate de fire nevăzute, constituite de viciile lor.

Dar apoi spaţiul poemului, care este pur speculativ, filozofic, se desface finalmente către două nemărginiri, una sensibilă, fizică, în care se mişcă libertatea absolută de imaginaţie a adolescentului de altădată, iar celălalt, spaţiul izolării geniului în orizontul lucrurilor nepieritoare.

Povestea magului călător în stele

Luceafărul înscrie statutul ontologic, modalitatea existenţială a geniului. In schimb, poemul *Povestea magului călător în stele* dezvoltă o suită de spaţii situate dincolo de realul cotidian, în sfera gîndirii plăsmuitoare de noi universuri, – spaţii chemate să pregătească intrarea în ceea ce Eminescu numeşte s p a ţ i u l g e n i u l u i , adică sfera de mişcare ce-i este rezervată geniului, prin destinul său particular, unic.

Poemul începe cu un orizont al basmului, prin urmare un spaţiu metareal, al închipuirii. La transmutarea psihică a acestui spaţiu contribuie de asemenea plasarea sa în trecut, într-un timp devenit ireal :

„In vremi de mult trecute, cind stelele din ceruri Erau copile
albe cu părul blond şi des şi coborînd pe razǎ ţara lor de
misteruri In marea cea albastră se cufundau ades ;
Cind basmele iubite erau inc'adevăruri,

Cind gindul era pază de vis şi de eres,
Era pe lumea asta o mindră-mpărăţie
Ce-avea popoare mindre, mîndre cetăţi o mie".

Acest orizont al povestei are la început drept scop transferul timpului de la împăratul bătrîn la fiul său. Acest timp trebuie să fie filtrat prin înţelepciunea magului „călător în stele", mag a cărui putere constă în a supune lumea gîndului său : *universul este conţinut şi diriguit de către mintea sa :* este un spaţiu al spiritului :

„In Iruntea lui e strinsă un ev de-nţelepciune,
Viaţa lumii toată in minte-i a-ncăput.
Trecutul.... viitorul, el poate-a fi le spune ;
Bătrinu-i ca şi vremea cea fără de-nceput Şi soarele din
ceruri la glasu-i se supune,
Al aştrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut",..

în continuare, are loc o a doua mutaţie, de data aceasta spaţială : este vorba de un spaţiu al suişului, simbol şi mit în acelaşi' timp. Urcarea munţilor uriaşi („Şi cine-enigma vieţii voeşte s-o descue / Acela acel munte pe jos trebui să-i sue") constituie un spaţiu extrem de tensionat, răvăşit de furtuni de proporţii cosmice, mergînd pînă la a perturba şi învălmăşi mişcarea orbitelor, ritmurile lumii :

„Prin nouri cad stele şi-n abis se sting"...

„...Şi-n ceruri se-ncurcă auritele zodii".

Tînărul împărat se urcă spre mag străbătînd firea ostilă, natura răsculată pentru că se vede ameninţată în aşezările ei, în *mecanica ei. Dar, ca* şi Ana meşterului Manole, tînărul îşi continuă drumul destinului său superior :

„In van la picioare-i fug riuri spumate
Şi stincile rupte in ca/e-/ *s-aţin.*

Nimic nu-i in stare s-opească vodată...
Cu posul lui sigur... se-ndreaptă spre ţel"...

Se-ndreaptă către puterea supremă a gîndului care poate domina mişcarea universului, ritmurile lumii, adică *spaţiul geniului.*

Monologul magului conţine concepţia eminesciană despre originea geniului în raport cu insul comun. Omul obişnuit se naşte din interferenţa dintre spaţiul celest şi cel pămîntesc : un înger, o făptură eonică, trebuie să coboare odată în toată veşnicia pe pămînt sub chip de om („Cine prescrie legea la orice înger blînd / Ca-n viaţa-i să coboare odată pe pămînt ?"). Dar mai înainte, în drumul descinderii din cer, îngerul aprinde o stea : în acest fel, *viaţa unui om este legată de viaţa unei lumi* („De viaţa mea-i legată viaţa unei lumi"). Cînd omul moare, aripile sufletului său (aripile îngerului), în calea întoarcerii spre cer, vor. stinge şi steaua care s-a aprins odată cu venirea sa pe lume :

„Un om se naşte - un înger o stea din cer aprinde Şi pe
pămînt coboară în corpul lui de lut.
A gîndurîlor aripi în om el le întinde şi pune graiul
dulce în pieptul lui cel mut".

„Cînd moare a lui suflet aripile şi-a-ntins Şi returnînd în
ceruri pe drum steaua a stins".

Factorul care face cu putinţă interferenţa dintre cele două spaţii, – uranic şi pămîntesc, – cîmpul magnetic al sintezei existenţiale, este iubirea.

„Cînd sună-n viaţa lumii a mieze-nopţii oră Atunci prin
ceruri îmblă zîmbînd amorul orb,
De îngeri suflete-albe văzîndu-l se coloră Şi ochii
lor albaştri privirea lui o sorb ;
Plecînd spre pămînt ochii ei timizi se-namoră In
pămînteşti fiinţe cu fragedul lor corp..."

Magul defineşte apoi prin contrast cu spaţiu! ontic al omului, spaţiul geniului.

Geniul apare ca o „eroare" în planul eternităţii, în mecanica obişnuitei geneze. El se află într-un spaţiu situat atît dincolo de imanent („Nu are nici o stea"), cît şi dincolo de transcendent („nu are nici un înger"). Exilat din spaţiile

din afară, – real şi suprareal, – universul geniului este universul gîndirii pure, al spaţiilor sufleteşti :

„A geniului imperiu : gindirea lui – anume ;
A sufletului spaţiu e însuşi el"...

Astfel, geniul se confundă cu spaţiul sufletului :

„Că-n lumea din afară tu nu ai moştenire,
A pus in tine Domnul nemargini de gindire".

Geniul „o lume e în lume" şi din acest motiv, spre deosebire de lumea contingentului, lumea sa are durată eternă. Căci pentru geniu „moartea" este transferul definitiv din spaţiul fizic în spaţiul sufletuîui şi de-abia atunci, eliberat de tiparele materiale, geniul devine infinit.

Neavînd stea în cer, deci nefiindu-i înscris dinainte destinul în zodii, geniul nu poate fi cunoscut, iar soarta sa nu poate fi schimbată prin puteri magice, pentru că sînt „scrieri streine", prezente doar în Principiul Suprem, în Izvorul Primordial al lumii. în felul acesta, solitudinea spaţiului geniului este absolută, o sferă ontologică exterioară oricărei sfere existenţiale ştiute.

Tînărul rege află de la bătrînul mag că „nu are în cer nici o stea". Din acest motiv el încearcă să treacă în spaţiul visului. Dar lumea visului nu poate fi definită şi circumscrisă, este doar o potenţialitate, o stare spirituală tensională către o neoexistenţă incontura- bilă.

Singura trăire care i se rezervă geniului este contemplarea spaţiilor intersiderale, a fantasticei desfă- şurâri a nenumăratelor lumi astrale. Deci unica moda litate de a fi a geniului, - entitate solitară, izolată existenţial prin însăşi natura sa, este zborul deasupra lumilor, meditaţia asupra lor şi aspiraţia sufletească tensionată către o stare avînd întrupare pur virtuală,

- visul.

★

Se observă că în *Povestea magului călător în stele* spaţiul fizic suferă succesiv diverse trepte de transfer psihic pînă ajunge să înscrie izolarea totală a geniului : transpolarea în spaţiul suprarealităţii basmului, care modifică raporturile spaţio-temporale reale ; apoi suirea m orizontul gîndului pur, extrapolat lumii fizice, pentru a sfîrşi cu spaţiul visului, singura stare ontică potenţial accesibilă geniului, conceput ca exisienfia- litate solitară la modul

absolut.

Diferitele spaţii sînt prin urmare spaţii psihice. Cadrele fizice sînt şi aici, ca în multe poeme eminesciene, doar metafore ale spaţiilor lăuntrice, încît convertirea lor sufletească urmează unei perfecte logici interne. Mai este de observat însă că spaţiile fizice, mai ales cele care simbolizează suişul, ca şi peregrinarea prin univers, sînt extrem de mobile, printre cele mai agitate din lirica eminesciană. Posedă deci la maximum calităţile tensionale pentru transformabili- tatea sufletească.

I. Luceafărul: spaţiul absolutului

Luceafărul constituie o sinteză de spaţii fizice şi — corespunzător, — psihice, rezumînd sferele ontice posibile în concepţia umană. Aceste spaţii desfăşoară o impresionantă suită de planuri tensionale, a căror mişcare coregrafiază, răsfrînge, metaforizează variate stări spirituale, şî care sînt chemate pînă la urmă să delimiteze antinomic două sfere existenţiale : absolutul şi contingentul.

Schematic, există patru spaţii - materiale şi spirituale - care, în ordine axiologică, sînt următoarele : spaţiul strimt (un „ungher") măsurînd sentimentul mărunt al pajului Cătălin ; spaţiul ascensional al sentimentului, la început înalt, al Cătălinei ; spaţiul stelar, descendent o vreme, al Luceafărului, aspirînd la iubirea unei pămîntene ; şi „spaţiul" situat în afară de timp şi loc al fiinţei supreme, care de fapt este conştiinţa de sine a luceafărului, a geniului, a eternităţii naturii sale : spaţiul absolutului.

★

Poemul se deschide într-un spaţiu indistinct („umbra falnicelor bolţi", „Umbra negrului castel") care primeşte sentimentul, de asemenea, nedefinit încă, al fiicei de împărat. Acest spaţiu semiobscur mai reflectă încă şi misterul sub semnul căruia se vor desfăşura întîmplările suprafireşti din cursul poemului.

Din acest spaţiu abia desluşit se desface un orizont suitor care înscrie năzuinţa pămîntenei Cătălina către ideal, către sferele

superioare ale spiritului. Desigur, înălţarea ochilor la cer este gestul oricărei sensibilităţi şi minţi umane din toate timpurile şi locurile atunci cînd este străbătută de fior cosmic sau cînd aspiră la puritate spirituală. Dar în *Luceafărul* ridicarea privirii de către Cătălina spre universul sideral mărturiseşte mai mult : elanul structural fiinţei umane către desmărginire. Exprimă dorinţa finitului de a se elibera din condiţia sa de contur şi a se reintegra în necuprinsul din care s-a desprins, de a *participa la cosmic.*

Precum este bine cunoscut, omul arhaic, mai puţin sustras de la marea viaţă a universului ca omul civilizat de către diversele tentaţii materiale, aceasta mai

ales în societatea actuală de consum (consum imediat şi pulverizat), avea permanent acest contact participa- ţional cosmic, fiecare act al său considerîndu-l că are raportare şi rezonanţă universală.

Astfel, iubirea fetei de împărat este o *încercare de depăşire a spaţiului condiţiei umane,* dorinţa de a urca pe treapta unui mai înalt nivel existenţial şi, în ultimă instanţă, nedesluşita atracţie complementară spre absolut a contingentului.

★

Revenind la spaţiul fizic de la începutul poemului* pe fundalul nocturn al unor conture care abia se desenează, deci, repetăm, - indistincte ca şi primele năzuinţi ale Cătălinei, fata de împărat apare ca o figură luminoasă, prin urmare promisă luminii şi, virtual, prealuminii astrale; în acelaşi timp este vorba de o fiinţă *aleasă,* lucru repetat de trei ori, pe trei planuri valorice progresiv superioare : frumuseţe unică între pămîntene, lună între stele pe planul sideral şi „fecioară între sfinţi" pe planul transcendent, metafizic.

Deschiderea către necuprins a spaţiului fizic şi - corespunzător, psihic, are loc ascendent, dinspre planul permanentei mutabilităţi, - spaţiul „mişcătoarelor cărări" ale mării', - înalt în afundurile universului. Spaţiul sufletesc ascensional al dorului fetei provoacă mişcarea inversă, coborîtoare, a lui Hyperion. Intre cei doi se stabileşte în felul acesta un spaţiu tensional fizic şi sufletesc intens, un cîmp magnetic în care se vor induce reacţii spirituale de respiraţie cosmică.

Am arătat în repetate rînduri că în majoritatea poemelor eminesciene mediul care înfăptueşte convertirea spaţiului fizic extern în spaţiu sufletesc îl constituie muzica, mai precis, *natura muzicală a orizontului fizic,* dat fiind că muzica, prin natura ei imaterială, impalpabilă şi neîncetata mobilitate, se află la interferenţa dintre fizic şi psihic.

în *Luceafărul,* la fel ca şi în *Atît de fragedă...* şi *La steaua,* această substanţă intermediară bivalentă de transfer sufletesc este lumina, iradierea şi intensităţile ei. Şi lumina este impalpabilă şi imponderabilă, şi ea se află în perpetuă vibraţie, în permanentă tensiune. Şi ea, ca şî muzica, are calitate spirituală. Lumina intervine în mare parte din poemele eminesciene, în grade diferite, dar nicăieri nu joacă un rol atît de precumpănitor, - ontologic şi axiologic, - ca în *Luceafărul.*

Din această perspectivă, *Luceafărul* este un poem ai luminii. Pe de o parte întreaga sa plastică reprezintă închegări ale luminii, de obicei în contrast cu fundaluri sumbre ; pe de altă parte, fapt capital, lumina are aici funcţie existenţiala, alcătuieşte plămada din care, exceptîndu-l pe Cătălin, sînt modelate personajele şi lumea care le înconjoară.

Făptura Cătălinei se întrupează din luminozităţi care nu sînt de natură simplu fizică, ci mai ales de esenţă spirituală. Ea este un prototipar, o idee primordială a frumosului ; şi este o frumuseţe de model stelar. Esenţa dublă, materială şi spirituală, a Cătălinei, face legătura dintre pămîntesc şi ceresc : ea se proiectează pe umbra înaltelor cupole ale palatului, iar pe de altă parte, lumina ei fuzionează cu lumina înaltă a luceafărului.

Prima comunicare dintre cele două lumi are loc în acel spaţiu clarobscur, puternic energizat, alcătuit din sclipirile miilor de valuri pe care călătoreşte imaginea luceafărului spre fata de împărat.

Luceafărul este prin însăşi natura sa lumină ; o lumină suprafirească ce va trece prin diverse întrupări, pentru a putea comunica astfel cu lumea omenescului. în sfîrşit, nespaţiul şi netimpul unde îşi are lăcaşul puterea originară este un vifor, un ocean nemărginit de orbitoare lumină pură.

Se observă astfel că dinspre Cătălina spre fiinţa supremă lumina se intensifică progresiv şi parcurge

trei trepte axiologice. în felul acesta lumina este şt axul valoric al poemului, lucru pe care îl întîlnim de altfel în majoritatea poemelor eminesciene şi asupra căruia ne vom opri mai tîrziu.

Iată, prima apropiere a luceafărului de fiica de împărat este o supravoltare a propriei sale lumini astrale : „Şi cît de viu s-aprinde el", — care se materializează apoi în „mreaja de văpaie", în care Hyperion îmbracă fata de împărat în timp ce aceasta doarme :

„Şi din oglindă luminiş *Pe trupu-i*
se *revarsă,*
Pe ochii mari, bătînd închişi Pe
faţa ei întoarsă."

Dar lumina cerească a luceafărului trece din spaţiul realităţii din afară în spaţiul răsfrîngerii, al oglinzii, şi de aici în văzduhul visului, invocată de dragostea fetei :

„Cobori în jos, luceafăr blind,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gînd Şi
viaţa-mi luminează !"

Să se observe că fiica de împărat îl cheamă pe Hyperion într-un spaţiu mixt : unul limitat, domestic („Pătrunde-n casă..."), dar şi „în gînd", în spirit, — în scopul mărturisit al *iluminării* („Şi viaţa-mi luminează") : este deci o invocare a luminii firave de jos către prealumina de sus.

Această invocare deschide un nou spaţiu şi un nou timp în desfăşurarea poemului. Este spaţiul cobo- rîtor care uneşte astralul cu omenescul, fizicul cu metafizicul, forma derivată cu forma dintîi, lumina de ordin secund cu lumina primordială. Iar timpul care se deschide are şi el structură inedită, mixtă : temporalul şi atemporalul încearcă să facă schimb între ele sub o nouă formulă a duratei. Este o transcend'âfe/a

timpului cotidian către un nou ritm, un nou început, un alt nivel cosmic.

Patima făpturii absolute a luceafărului pentru tre- cătoarea pământeană Cătălina irumpe în orizontul şi timpul uman creind un spaţiu de o supraîncordare luminoasă ţinînd de intensitatea fulgerelor. Prima întrupare însemnează trecerea luminii *princeps* a astrului prin străfundurile „necunoscute" ale unui alt element primordial, apa. înfăţişarea luceafărului se face sub plastica a două culori complementare, — albastru-gaiben :

„Părea un tînăr voievod Cu păr
de aur moale,
Un vlnăt giulgi se-ncheie nod Pe
umerele goale."

• Hyperion este o făptură a sferelor de sus, aflată în eternă transfigurare, pentru că trăieşte permanent în orizontul şi contemplarea lucrurilor absolute :

„Iar umbra feţei străvezii £
albă, ca de ceară - Un mort
frumos cII ochii vii Ce
scînteie-n afară."

Luceafărul relevă fetei de împărat dificultatea şi nefirescul coborîrii sale, a unei lumini absolute, în efemerul şi strimtul cerc omenesc („Ca *în cămara ta* să vin... Am coborît cu-al meu senin"). Prima chemare pe care Hyperion o face Cătălinei pentru a-l urma este în adîncul nemărginitelor ape, pentru ca a doua chemare să *fie* în înălţimile necuprinse ale cerului, urmînd să devină doamnă eternă a imperiului astral, numenal, şi a imperiului apelor, întîiul element genetic al lumii fenomenale.

Fiinţă de sînge şi carne supusă perisabilităţii, pă-mînteana Cătălina refuză chemarea aceasta, a unei făpturi închegată din substanţă spirituală pură, transparentă (oarecum asemenea *frumoasei fără corp),* opărind nefirească în ordinea vieţii pămînteşti, un „străin" spaţiului existenţial uman :

„Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă.

Căci eu sînt vie, tu eşti mort,
*Şi ochiul tău mă-nghea*ţă."

După o reculegere de trei zile în Cătălina se reaprinde năzuinţa de trcmscendere a limitelor condiţiei umane, de depăşire a timpului domestic, trecerea într-un timp mai semnificativ. Utilizînd drept substanţă intermediară de această dată focul, Hyperion se reîntrupează într-un spaţiu tensional al flăcărilor iradiate pe lumea întreagă. Iar spaţiul său spiritual şi impulsul coborîrii nu mai sînt acum cele ale bucuriei iubirii, ci ale durerii, luceafărul avînd deja conştiinţa imposibilităţii aventurii sale umane : „Cum el din cer o auzi / Se stinse cu durere".

Din acest motiv, a doua întrupare nu mai are culori sărbătoreşti, ci culori cu puternic contrast dramatic, – alb şi negru, – deci culori nule, vacante, străine policromiei exuberante a vieţii terestre :

„Din negru giulgi se desfăşor Marmoreele braţe.
El vine trist şi ginditor Şi
palid e la faţă."

Şi originea pe care şi-o mărturiseşte acum Hyperion evocă tot cele două culori vacante extreme : „Şi soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma".

Luceafărul este acum o conştiinţă astrală, lucidă că iubirea sa deschide un alt nivel ontic, necunoscut lui şi împotriva înaltei sale firi ; o neoexistenţă care începe cu nelinişte şi continuă cu suferinţă : spaţiul său existenţial se contaminează astfel, prin posibila fuziune cu spaţiul psihic al pămîntenei, de cele două cîmpuri energetice ale condiţiei umane : p a t i m a şi s u f e r i n ţ a ; aceste două cîmpuri de energie creează interferenţa ontică a lui Hyperion cu sfera de existenţă umană.

La a doua pătrundere a absolutului în orizontul vremelnicului, luceafărul o cheamă pe Cătălina în sferele celeste, pentru împlinirea unei iubiri ideale, absolute, eterne. Hyperion vrea să insere în sfera lucrurilor nemuritoare o nouă valoare, un nou spaţiu : spaţiul spiritual al iubirii pentru o fiinţă omenească. Să racâ din iubirea de model uman o nouă stare de a fiinţa, superioară celei astrale :

„O, vin', in părul tău bălai S-
anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai Mai
mindră decit ele."

Datorită coloritului marcat de suferinţă, fata de împărat nu mai vede pe Hyperion sub aparenţa unui înger, ci a unui demon, a unei fiinţe de astă dată malefice. Mai mult : numindu-l „demon", fata dovedeşte că în conştiinţa ei luceafărul este nu numai un străin, dar chiar constituie o ameninţare pentru starea ei ontologică. Din acest motiv, ea refuză încă o dată în termeni neechivoci, să-i urmeze chemarea. Intensitatea patimii suprafireşti a luceafărului este resimţită de Cătălina sub formă de durere :

„Mă dor de crudul tău amor A
pieptului meu coarde şi ochii
mari şi grei mă dor,
Privirea ta mă arde."

Acum se înfruntă cele două nivele de existenţă : 'Cătălina nu se poate ridica pînă la viziunea de la nivelul planului existenţial al Luceafărului : pentru firea ei pămînteasc㠠acest lucru va fi o ***imposibilitate*** absolută. Pe de altă parte, pus la greaua încercare de a renunţa la înalta sa condiţie spirituală, Hyperion manifestă o dorinţă atît de vie de a pătimi condiţia umană sub forma iubirii unei muritoare, — dar a iu- bin'i *unui prototip, a unui absolut în ordine umană,* încît o! consimte la această eroare care este vremelnicia, contingenţa, legile pămînteştii condiţii : „Da, mă voi naşte din păcat, / Primind o altă lege". El pleacă spre „dumnezeu", adică spre adîncurile cele mai insondabile ale conştiinţei sale de făptură superioară.

★

Cu puternicul său simţ al antitezelor, Eminescu îngustează acum brusc spaţiul fizic, şi - corelativ, psihic. O denivelare spirituală extremă intervine în dinamica poemului. în contrast cu amploarea stării de suflet a luceafărului, dezvoltată pe dimensiuni nemărginite şi cu ardenţe cromatice antinomice care tălmăceau intensitatea sentimentului astral, — spaţiul care defineşte pe muritorul Cătălin este un spaţiu strimt atît fizic cît şi sufletesc. Un spaţiu geometric fix, lipsit de

linii tensionale, deci *neconvertibil* în zări sufleteşti, pajul fiind un personaj obscur („Băiat din flori şi de pripas"), cu însuşiri etice îndoielnice („Copil viclean de casă"), spirit de servitor având ambiţii de orizont pragmatic mărunt, propriu oricărui personaj periferic din ierarhia valorilor.

Spaţiul psihic al pajului se reduce la simpla sferă a iubirii carnale, telurice, necomplicată cu aspiraţii spirituale. Cătălin cunoaşte arta de a aţîţa _ direct simţurile neexersate încă ale fetei, pe care o instruieşte în ştiinţa „zînei Vineri", a amorului fizic.

Dor acest spaţiu liliputan este imediat sfîşiat cu necuprins de evocarea luceafărului („O, de luceafărul diri cer / M-a prins un dor de moarte") : acelaşi necuprins în tensiune dureroasă şi neliniştită care metaforizează spaţiul sufletesc al Cătălinei. Este acel spaţiu ambiguu, mixt, care face pe fata de împărat să oscileze între atracţia către sfera condiţiei sale de părrvînteană şi năzuinţa către o mai înaltă fire. Ea este însă acum conştientă că dragostea lui Hyperion, a cărei natură nu o va înţelege niciodată, va rămîne o